

Stella variabile

## Stella variabile

Collana diretta da Paolo Fabbri

Coordinamento di Tiziana Migliore

Nella stessa collana:

Claude Lévi-Strauss

*Il totemismo oggi*

Nelson Goodman

*Arte in teoria arte in azione*

Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin

*Ripensamenti*

*In filosofia, altre arti e scienze*

TIZIANA MIGLIORE

**MIROGLIFICI**  
FIGURA E SCRITTURA IN JOAN MIRÓ

PREFAZIONE DI PAOLO FABBRI

*et al.* / EDIZIONI

*L'editore ringrazia l'azienda e le istituzioni  
che hanno contribuito alla realizzazione  
di questo volume.*

# AVERNA

## A.I.S.V.

Quinto titolo della Biblioteca Visio  
dell'Associazione Internazionale di Semiotica Visiva (AISV-IAVS)

Cinquième titre de la Bibliothèque Visio  
de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV-IAVS)

Fifth Title of the Visio Library  
of the International Association of Visual Semiotics (IAVS-AISV)

Quinto Título de la Biblioteca Visio  
de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (AISV-IAVS)



Tutti i diritti riservati

© 2011 *et al.* S.r.l.  
via Aristide de Togni 7 – 20123 Milano  
Prima edizione: dicembre 2011  
ISBN 978-88-6463-042-7

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione scritta dei titolari dei diritti e dell'editore.

In copertina: Joan Miró, *Ballerina II*, 1925  
olio su tela, 115,5 × 88,5 cm, Museum Sammlung Rosengart, Luzern  
© Successió Miró by SIAE, 2011

**[www.etal-edizioni.it](http://www.etal-edizioni.it)**



# Sommario

VII Prefazione  
*di Paolo Fabbri*

## MIROGLIFICI

- 5 Introduzione. Un linguaggio nelle forme dell'arte
- 25 *Immutable mobiles*. Il miró come sistema
- 109 Il dizionario. Mobilità e usi di una lingua viva
- 215 Per una semantica della grafica. Tecniche di scrittura  
e pronuncia del miró
- 251 Conclusioni
- 253 Tavole
- 261 Bibliografia
- 285 Elenco delle illustrazioni contenute nel CD-ROM  
e delle tavole contenute nel volume
- 307 Istruzioni per l'uso del CD-ROM



## Prefazione





## Prefazione

*Paolo Fabbri*

Per Raymond Queneau la pittura di Miró era un linguaggio, in grado di operare sulle lingue e cambiarle. Il “dictionnaire des signes miresques” (Queneau 1981a, p. 198), la sfida lanciata da Queneau e accolta in questo libro da Tiziana Migliore, svincola la lingua dai codici convenzionali e la valorizza nella sua funzione creatrice. L’enunciatore scompare e lascia l’iniziativa alle figure, con l’urto di dinamiche ineguaglianze. Di qui la loro salienza.

“Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore.”<sup>1</sup> Queneau vedeva in Miró la forza della traducibilità tra linguaggio e immagini. Tentò a più riprese di “uscire dalla letteratura con la pittura e la matematica”,<sup>2</sup> attraverso l’elaborazione di pittogrammi (Queneau 1981b). Per la stessa ragione Bruce Nauman promuove oggi una sorta di OPITPO (Opificio di Pittura Potenziale), esplorando le potenzialità della combinatoria tra immagine, lettera e suono – variazioni, permutazioni, negazioni, addizioni – nel disfarsi e rifarsi del linguaggio (si veda Fabbri 2011, pp. 22-23). Pare che anche De Chirico si muovesse in questa direzione e che la sua opera fosse sostanzialmente una tradu-

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), “I Meridiani”, Mondadori, Milano, 1986, vol. iv, p. 570. Citazione di Raymond Queneau, che la annota su un taccuino. Centre International de Documentation de Recherche et d’Édition Raymond Queneau (CIDRE), D. 54.

<sup>2</sup> *Ibidem*, D. 145, p. 21.

zione di Nietzsche.<sup>3</sup> Roland Barthes, dal canto suo, intende gli haiku come “scena dipinta”, “quadretto” dove “la cosa, pur non essendo già altro che linguaggio, diventa parola, passa da un linguaggio all’altro” (Barthes 1984, pp. 87-89). Secondo Barthes, lì la parsimonia non è tanto la concisione (restringere il significante senza diminuire l’intensità del significato), quanto piuttosto il tentativo di agire sulle radici del senso, per ottenere che questo non vaghi nell’infinito della metafora né al contrario si ossidi nella sfera del simbolo, ma ritrovi l’adeguamento del significante e del significato.

L’“idio-lessico” o lessico idiosincratice di motivi, concepito da Miró a partire dall’immaginario visivo occidentale, raggiunge questo scopo. A darne la prima documentazione estesa, come ricorda Tiziana Migliore, è Sh□z□ Takiguchi, i cui haiku furono in seguito illustrati da litografie di Miró nella collaborazione che va sotto il nome di *Proverbi fatti a mano* (1970). Per universi come questi vale il principio dell’equivalenza tra ricerca e scoperta. Che cosa lo innesca?

La semiotica, disciplina a vocazione scientifica, ha un metodo di indagine arduo da apprendere, ma euristico se applicato. Tale metodo non si limita a trascrizioni concettuali né si accontenta, come la filosofia, di letture che, prive di sguardo analitico, finiscono con il sembrare telecamere di sorveglianza. Rappresenta una scommessa. Grazie all’applicazione del metodo, qui si è di fronte a uno degli esiti più alti della ricerca semiotica nelle arti visive. Queneau sfida a decifrare i “miroglifici” (Queneau 1981a, p. 183); l’autrice di questo libro risponde, mostrando che l’indescrivibile non è l’impossibile da descrivere, ma qualcosa che richiede impegno linguistico e semiotico.<sup>4</sup> Lo stile è esatto, ricercato, aforistico. Soprattutto, nella ricostruzione del lessico di Miró, l’*ekfrasis* di Tiziana Migliore supera l’approccio tradizionale all’iconologia. Non va a ripescare pacchetti figurativi pronti, “appesi” ai testi, con significati già normalizzati, ma ne studia la vitalità e l’efficacia discorsiva. C’è un iconismo da scoprire in Miró: il simbolo si sbrina o è un segno che cresce per diventare simbolo. La ricerca dell’autrice va al di là dell’idea generalista che la mente umana si esprima sempre con gli stessi concetti, universali,<sup>5</sup> e al di là delle analisi

<sup>3</sup> “Si tratta, a mio giudizio, di traduzioni da Nietzsche e di quanto, attraverso Nietzsche, De Chirico aveva per conto suo raggiunto” (Rella 2011, p. 111).

<sup>4</sup> Si veda Di Monte Mi. e Di Monte Ma., *Introduzione*, in Boehm 2009.

<sup>5</sup> C’è chi è pronto a sostenere che nei progetti di “semantografia” di Queneau, molti dei quali contenuti in *Segni, cifre e lettere*, vi fosse il desiderio di un linguaggio universale:

di una retorica “soft”, impostata unicamente sulla metafora o sui meta-segni, singoli e univoci; si sviluppa in seno a una *discorsività visiva*, abitata da traslazioni, figure-valigia, climax, litoti, ipallagi...

Descrivere l’opera di Miró porta all’emergenza, nelle arti visive, di un idioma comparabile alle lingue naturali. Di là dal considerarlo un’emulazione (imperfetta) della lingua in quanto sistema espressivo perfetto, l’indagine porta a galla la rete di scambi e commutazioni che trasforma i segni in simboli. E con l’ipotesi di una lingua per immagini, torna sui meccanismi del nostro modo di simbolizzare e sintetizzare.

Il *miró*, come lo chiama Queneau, riscatta gli universi artistici dalla tesi di Benveniste (2009) che l’arte coincide soltanto con “un’opera particolare, dove l’artista instaura liberamente opposizioni e valori”. Un archivio unico al mondo di più di quindicimila bozzetti, punto di partenza per il corpus di analisi dell’autrice, mostra un’ambizione più grande, che è quella di concepire un modello di significazione e comunicazione per figure, appunto analogo alla lingua naturale e anch’esso a tre vertici – *langue, parole, scrittura*.

Criteri di lavoro costanti stanno alla base della formazione della *langue*. Nei disegni, ordinati secondo le configurazioni narrative del *motivo* e della *sequenza*, Miró edifica uno speciale *bíos* artistico, di tipo processuale. Le periodizzazioni menzionate dagli storici dell’arte – “fauvismo catalano”, “pittura dettaglista”, “pitture oniriche surrealiste”, “assassinio della pittura” – sono facili etichette che rientrano certamente in questo *bíos*, ma non possono sostituirlo né risolverlo. Indici di trasformazione sono presenti tanto nell’*in fieri* delle singole opere, quanto nelle serie diacroniche. La ricorrenza di elementi nel tempo (differenza e ripetizione) convalida l’idea di una logica costruttivista nel campo dell’arte, perpetrata proprio grazie all’impiego del disegno. La forma grafica, su supporti già in sé significanti, rappresenta il “tramite magico” per la conversione del progetto in visibili luoghi di argomento: multifunzionale, talvolta a valenza estetica, integra nei percorsi le componenti dell’osservazione scientifica e dell’ispirazione artistica. La molteplicità di esemplari che precede l’opera rafforza il radicamento in un preciso habitat culturale e sposta l’asse dei valori: le prove iniziali sono oggetti di *inventio* e *dispositio* ben congegnati, che la fase esecutiva completa con

---

una pittografia strutturata, parlabile in tutte le lingue, alfabeto dei pensieri umani. Cfr. Jeandillou 1987, p. 82.

l'apporto del colore. L'analisi di Tiziana Migliore disimplica differenze di ruolo – abbozzo, schizzo, studio topologico, esperimento ad hoc, paradigma di segni, test locale, maquette definitiva – e individua categorie artistiche specifiche: remake, fantasia, souvenir, poesia. Il reworking, che contraddistingue una di queste, la trasposizione visiva, è essenziale per i meccanismi di strutturazione della lingua.

Dai fenomeni d'uso dell'idioma discendono, coagulati e stilizzati, i *miroglifici*. È il piano della *parole*. Alle prese con il dizionario, Tiziana Migliore esamina innanzitutto le versioni esistenti: si tratta per lo più di statistiche di pittogrammi, estratti dalle opere di Miró e schedati, ma senza alcuna articolazione semica o interdefinizione. L'autrice le confuta, in quanto sommatorie di segni isolati, di tipo lessicale,<sup>6</sup> ed elabora un modello aderente alle loro storie, che dei miroglifici recupera invarianti, variazioni, varianti combinatorie e stilistiche. Queneau vi osservava metafore plastiche, con transfert di significato, rime plastiche e piccole equazioni (Queneau 1981a, pp. 198-199).

Così anche il dizionario risulta essere un sistema di categorie distintive e differenziali – classe cosmica/classe organica, e al loro interno sottocategorie come seno/occhio, piede/uccello, sole/luna, mano/stella, cuore/genitali femminili... – che vanno oltre la singolarità dell'opera. Sono particolarmente significativi il termine neutro, la scala dell'evasione (né organico, né cosmico), e il termine complesso, la spirale (organica e cosmica). Il raggio d'azione di questi ideogrammi invita a dubitare della chiusura del segno. E allo specialista dei codici verbali chiarisce l'importanza dei nessi, delle giunture. Per Tiziana Migliore, che ne osserva i modi di negoziazione, il miró è un'*agorà di figure*. Qui l'intelligibilità è un valore sociale, contrattato con l'interprete mediante agenti e simulacri di vario tipo. I miroglifici, frutto di operazioni di simbolizzazione, sono ora emblemi, ora loghi, sigilli o impronte. Un'interfaccia che, con un salto nei processi di conoscenza dell'età preistorica, ripensa e articola il nostro dare senso ai segni. Gli isomorfismi a cui la semiotica è abituata non bastano. Vicende e destini dell'uso dei miroglifici inducono a sorpassare il semisimbolismo da formula, a cercare l'attività simbolica

---

<sup>6</sup> Se si continua a credere che il linguaggio verbale sia primario e lo si immagina attraverso un modello teorico di tipo lessicale (ogni gesto ha un'entrata lessicografica di un proprio specifico significato, come nella lingua) non si supererà mai l'ostacolo epistemologico della nozione di segno e non ci si renderà mai conto della complessità del senso, che sta nel processo, e non nel risultato (si veda Fabbri 2001, pp. 11-12).

immanente, fondata sulla possibilità di trasformare rudimenti naturali in relazioni di potere e dominanza. Le omologie valgono soltanto se si rintracciano legami sintattici profondi.

Il terzo asse, la *scrittura*, induce infine un ripensamento dell'arbitrarietà dei sistemi alfabetici, attraverso la semantizzazione e l'insonorizzazione del lettering. Tipografia e calligrafia, combinate con i miroglifici, si scaricano dei loro obblighi e ricominciano a significare. In proposito, come pensava anche Halliday (2003, pp. 103-104), logogramma e ideogramma sono due diverse dimensioni di un segno: il logogramma ne marca propriamente la scrittura, l'ideogramma ne marca la forma del contenuto, sotto descrizione, senza rinvio a una referenza esterna.

In definitiva, di che cosa parla questo linguaggio? Parla del mondo, ma con una politica precisa, “tagliando senza pietà i molti cordoni ombelicali che legano l'opera al mondo degli uomini che soffrono e muoiono” (Queneau 1981a, p.195. Si veda anche Souchier 1991, pp. 119-120). Queneau racconta un giorno di essersi trovato a scrivere cose sciocche e frivole, mentre alcuni amici passavano nelle mani della Gestapo. Ricorda allora una frase di Miró: “il coraggio consiste nel restarsene a casa, accanto alla natura che non tiene minimamente conto dei nostri disastri”.<sup>7</sup> L'invenzione di una nuova cosmologia, unica possibilità di sopravvivenza della felicità, comporta un distacco: il linguaggio può essere autonomo solo se si ha il coraggio di allontanarsi dal mondo. L'artista catalano lo fa sotto gli auspici dello humour, della rivelazione briosa giocata sull'allusione che, a differenza del surrealismo, non sovverte i valori, li ri-figura.

Dal lavoro di Tiziana Migliore in poi possiamo parlare un'altra lingua, il *miró*.

#### *Bibliografia*

- Barthes Roland, 1984, *L'impero dei segni* (1970), Einaudi, Torino.  
 Benveniste Émile, 2009, *Semiologia della lingua* (1969), in Id., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano.  
 Boehm Gottfried, 2009, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma.  
 Fabbri Paolo, 2001<sup>2</sup>, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

---

<sup>7</sup> Queneau 1981a, p. 195. L'osservazione delle stelle, con la lenta rivoluzione degli astri e l'individuazione delle costellazioni, era forse una via per pensare il mondo tenendosene a buona distanza. Tanto Queneau quanto Miró ammettono di praticare una “cosmografia elementare” (ivi, p. 194).

- , 2011, Elusive Signs: *l'enig-mistica di Bruce Nauman*, AA.VV., in *Sulla 53<sup>a</sup> Biennale di Venezia*. in “Quaderni sull’opera d’arte contemporanea”, n. 2, *et al.*/EDIZIONI, Milano, pp. 13-24.
- Halliday Michael, 2003, *Ideas about Language* (1977), in Michael Halliday e Jonathan Webster, *On Language and Linguistics*, Continuum, London-New York, pp. 92-115.
- Jeandillou Jean-François, 1987, *Sur un projet d’écriture universelle. Petite sémantographie portative*, in “Technologos”, n. 4, Printemps, Paris, pp. 71-91.
- Queneau Raymond, 1981b, *Pittogrammi* (1928), in Id., *Segni, cifre, lettere. E altri saggi* (1950), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1981, pp. 167-175.
- , 1981a, *Miró ovvero il poeta preistorico*, in Id., *Segni, cifre, lettere. E altri saggi* (1950), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino, pp. 193-201.
- Rella Franco, 2011, *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano.
- Souchier Emanuël, 1991, *Raymond Queneau*, Seuil, Paris.

Miroglifici





*A mio padre  
Alle costellazioni di senso che sa ancora creare  
A mia madre  
Che di queste costellazioni è la luce*



# Introduzione

## Un linguaggio nelle forme dell'arte

La preistoria è un fatto personale [...]. Per me non ha altro significato reale che quello di collocare l'uomo futuro nel suo presente e nel suo passato più lontano.

André Leroi-Gourhan (1977a)

### LA RICERCA DI JOAN MIRÓ

Nel 1949 Raymond Queneau conia il termine *miroglifico* e definisce il *miró* “una lingua da imparare a leggere e di cui si può redigere un dizionario” (Queneau 1981a, p. 198). Questo lavoro nasce da una circostanza favorevole, che salda all'intuizione di Queneau, mai sviluppata, i disegni di Joan Miró, un archivio unico al mondo di più di quindicimila bozzetti.

Nella produzione del maestro catalano Queneau nota configurazioni talmente ricorrenti da far pensare a una nuova cosmologia. Di per sé non sembra una scoperta straordinaria. Altri artisti contemporanei di Miró fissano un immaginario di marche personali: Salvador Dalí, ma anche René Magritte e Paul Klee, alterano i valori iconici stabilizzati nel mondo naturale e vi immettono espressioni nuove e un inedito ordine di significati. Tra la figura e il suo denotato reale non c'è più dipendenza, anzi. La trasformazione è così capillare e di vasta portata, in Miró, come in Klee, Magritte<sup>1</sup> e Dalí, da generare altre nature, altri

---

<sup>1</sup> Nel tentare un'archeologia del sapere attraverso l'“analisi del quadro”, Michel Foucault sceglie di descrivere Magritte e Klee. Magritte porta avanti il gioco delle somiglianze con il reale finché si può, per poi spezzare ogni legame, provocare una dissociazione e distruggere le equivalenze (Foucault 1988). Klee, “rispetto al nostro secolo, è quello che Velázquez fu per il suo [...]. *Las Meninas* mostrava tutti gli elementi della rappresentazione, il pittore, i modelli, il pennello, la tela, l'immagine allo specchio: scomponeva la pittura negli elementi che la facevano essere rappresentazione. Klee, invece, compone e scompone la pittura nei suoi elementi, sostenuti e abitati dal sapere della pittura stessa” (Foucault 1967, p. 9). L'arte si autodefinisce come sistema per pensare il *Lebenswelt*, il “mondo della vita”.

ritmi e principi di funzionamento. Ogni cosa va relazionata al proprio universo, ha perciò referenti solo interni. E segno e referente arrivano a coincidere. L'ascrizione di tanti artisti a proprie coordinate<sup>2</sup> rivela il desiderio di autonomizzare l'arte, creando "versioni di mondi" (Goodman 1988) che siano in grado di offrire modelli per pensare.

Ma l'opera di Miró, da questo punto di vista, ha una specificità assoluta. A differenza delle iconologie coeve, i cui elementi si danno come già realizzati, Miró introduce il problema dell'*invenzione* e della *formazione* del segno. Disfa le correlazioni tra piano del contenuto e piano dell'espressione e, con i miroglifici, entra nel vivo dei fenomeni di simbolismo. Chiarisce il presupposto secondo cui le relazioni simboliche tra le due facce del segno sono conformi per via di un "rudimento di legame naturale" e di un "ancoraggio somatico".

I miroglifici assurgono a questa condizione, non la posseggono a monte. Articolazioni e collegamenti si instaurano a partire da *materiali primi*. Poi la loro messa in circolazione nel sociale ne relativizza l'identità.<sup>3</sup> Con questi segni ritroviamo una parte di noi rimasta ibernata,<sup>4</sup> attinente ai meccanismi del nostro modo di simbolizzare e sintetizzare, prima che il sistema alfabetico intervenisse con una contrazione delle immagini e una semplificazione rigorosa. Sono processi che si tramandano

<sup>2</sup> Tra i più recenti potremmo citare Alighiero Boetti e Matthew Barney.

<sup>3</sup> Per Saussure (1987, pp. 86-87) il *simbolo* possiede la caratteristica di non essere mai completamente arbitrario: non è vuoto, implica un "rudimento di legame naturale tra il significante e il significato". Si vedano anche Starobinski 1982, pp. 12-14; Greimas e Courtés 2007, voce *Simbolo*. Per Umberto Eco (1984, p. 211) "è curioso che queste configurazioni, che avevano originariamente una qualche motivazione iconica, in seguito hanno funzionato come simboli nel senso peirciano del termine, e cioè come artifici del tutto convenzionali [...]. Prova ne sia che sono completamente incomprensibili a chi non ne possiede il codice". Eco si interroga sulle difficoltà di giungere a una concezione univoca del termine "simbolo". "È come se rinviasse a una nozione intuitivamente evidente" (ivi, p. 202), tanto da rimanere un indefinito. Alcuni elementi della sua trattazione torneranno utili: l'idea, ripresa da Suzanne Langer (1965, p. 13), che il simbolo sia "ogni artificio che consenta di adoperare un'astrazione"; la teoria di Mary Douglas (1979) dei "simboli naturali", immagini del corpo usate per riflettere l'esperienza che un singolo ha della società; il modo indiretto di significazione del simbolo (Todorov 1986); la lucida distinzione, nel simbolo, tra effetto estetico, di cui è permeata la cultura romantica e che allude a profondità inesauribili e indicibili, ed effetto semantico, che si radica in un'immanenza e che l'arte può usare o non usare, veicolando o meno *nebulose di contenuto*. "Il simbolo, in questa prospettiva, non è coestensivo all'estetico: è una tra le varie strategie possibili" (Eco 1984, p. 242).

<sup>4</sup> "Il soffitto di Altamira è un congelatore nel quale si è conservata tutta un'arte del racconto e dell'interpretazione" (Leroi-Gourhan 1986, p. 47).

dano da millenni, essendo alla base del sistema cognitivo umano, e che Miró concentra espressamente nella *figurazione*.

Inventare alla maniera dell'uomo delle origini, manipolare, sperimentare, cimentarsi con concetti e strumenti. Ricerca di un al di qua della cultura, piuttosto che di un al di là surrealista. (Leiris 1972b, p. 43)

O viceversa, ma per giungere agli stessi risultati:

L'opera di Miró domina oggi il ventesimo secolo, per la sua capacità di invenzione, ricchezza, ampiezza. Ha fissato le sue radici nel percorso del surrealismo, per poi sbocciare e diventare la gloria visiva del segno e dello spazio. (Hulten 1978, p. 2)

Il lavoro si fa in presa diretta sulla materia, che l'uomo marca con la propria *griffe*.<sup>5</sup> L'articolo di Queneau con l'ipotesi sui miroglifici si intitola *Joan Miró ovvero il poeta preistorico*. Anche Emmanuel Anati, paleontologo che ha classificato circa settantacinque milioni di figure preistoriche, in ventimila siti di centosessanta paesi, ammette di ritrovare nell'opera di Miró gli *psicogrammi* dell'arte primitiva, "esplosioni dello spirito tradotte in formule grafiche d'immensa efficacia". Si chiede espressamente: "come si inventa uno psicogramma?". E conclude: "i teorici della semiotica potrebbero rimboccarsi le maniche e mettere alla prova la loro disciplina, affrontando l'interpretazione dell'arte preistorica" (Anati 2002a, pp. 64-67).<sup>6</sup>

Miró, che ha ricalcato da quel mondo le maniere con cui forgiare segni, offre dunque l'occasione di una seria diagnosi. Mostra i processi della semiotizzazione, le vie attraverso le quali una figura diventa *pit-togramma*, *ideogramma* o *psicogramma*, quando giunge cioè a uno stadio di

<sup>5</sup> Non è irrilevante che suo padre fosse orefice, il nonno paterno fabbro e il nonno materno ebanista. Si veda Dupin 1993. Sul surrealismo di Miró si veda più avanti, § 0.2, pp. ????

<sup>6</sup> L'assunto che l'arte preistorica contribuisca alla definizione di fondamentali sistemi logici di comunicazione ed espressione porta Anati (2010, p. 2) a parlare di "linguaggio universale", "che va oltre le frontiere idiomatiche e quelle delle mentalità provinciali, regionali o nazionali, e che ingloba tutta l'umanità". Sugli universali delle lingue naturali preferiremmo essere più cauti e prendere invece atto della generalizzazione di tratti, concetti e categorie. Gli "universali", come dimostra la disposizione concettuale e simbolica delle direzioni (alto, basso, profondità) in alcune etnie culturali, sono infatti sempre il prodotto di interpretazioni. Si veda Zemsz 1974 e Greimas e Courtés 2007, voce *Universali*.

astrazione che è il primo passo verso la *scrittura*. Non solo. La cultura materiale del miró precisa, nel mondo dell'arte, la differenza semiotica tra un sigillo, un logo, uno stemma e un emblema.

Il *miroglifico* è un segno che catalizza narrazioni e ha un'identità narrativa (Ricœur), recuperando così l'accezione classica e aspettuale del segno come *poros*, "percorso", e *tecmor*, "meta" (Fabbri 1986, p. 7). Va appreso lentamente. È la ragione per cui gli autori delle principali monografie su Miró (Jacques Dupin, Pere Gimferrer, Rosa Maria Malet, Roland Penrose, Gaëtan Picon, Margit Rowell, James Johnson Sweeney, Guy Weelen) non hanno potuto esimersi dal compiere un'intensa attività di descrizione e definizione testuale, quasi si trovassero di fronte a un libro di miniature, con una mantica soggiacente. Per Roland Penrose "Miró ha sviluppato sistematicamente un nuovo linguaggio di segni" (in AA.VV. 1964). E Dupin, in particolare, scrive:

Per molto tempo ho creduto che le opere di Miró fossero dettate da impulsi spontanei o onirici e diverse volte mi sono trovato a difendere questo punto di vista. Ma, verso la fine della sua vita, Miró ha svelato quaderni e disegni preparatori che hanno smentito la mia interpretazione. Se, da un lato, questi disegni sono serviti a fissare figure e scenari in uno spazio definito e con una precisa calligrafia, dall'altro hanno costituito lo scheletro di un alfabeto o di un vocabolario di forme [...]. L'atto è di così vasta portata da valere come una nuova creazione, un'avventura per la quale non siamo ancora abbastanza preparati. (Dupin 1987, p. 38)

In generale è mancata una teoria della *composizione artistica* in grado di spiegare che questi nuovi segni si creano in virtù di *relazioni*.<sup>7</sup> L'interesse di Miró per la poesia, in quanto arte del comporre,<sup>8</sup> facilita l'approccio alla sintassi nel visibile, e al riverbero della sintassi sui singoli elementi.

<sup>7</sup> Anche in Paul Klee, che ha ugualmente costruito un dizionario di immagini ricco di indicazioni, resta il problema della correlazione degli elementi all'interno della singola opera o gruppo di opere. Si veda Fabbri 2000a.

<sup>8</sup> Margit Rowell ha egregiamente studiato il rapporto tra pittura e poesia in Miró, notando in particolare: 1) l'incidenza di dispositivi come il *calligramma* nella definizione di nuovi assetti spaziali, e 2) l'applicazione di meccanismi *anagrammatici* e di allitterazione ai segni del suo universo. Secondo Rowell, l'esercizio poetico giova in Miró all'evoluzione di un idioma artistico personale (si veda AA.VV. 1972a, pp. 45 e 63-64). Indipendentemente dalla lettura psicoanalitica, molto discutibile, la ricerca della storica dell'arte merita di essere integrata in una riflessione più vasta sulla sistematica dell'artista.

Del resto, la logica dell'arte è la stessa che ha dato origine al linguaggio e poi alle scritture (Anati 2010, p. 15), cioè

partendo non da un'espressione servile e fotografica del reale, ma da segni che sembrano aver espresso prima di tutto *ritmi* [...]. L'arte figurativa, alle origini, è trasposizione simbolica e non calco della realtà. (Leroi-Gourhan 1977a, p. 225)

Si basa sul meccanismo fondamentale del sistema di associazioni. Anati si preoccupa di sottolineare che, nel mondo preistorico, “l'uomo è arrivato dal contenuto ai segni, e non viceversa; i suoi segni e le loro associazioni hanno consistenza” (Anati 2010, p. 67). Un aspetto, questo, sul quale Leroi-Gourhan è intervenuto con riflessioni chiarissime:

Le forme visive, come la pittura, interessano il senso dominante dell'uomo, quello in cui la simbolizzazione è più lontana dal movimento concreto, in cui l'intellettualizzazione ha spogliato le forme reali del loro contenuto per conservarne i segni. La scrittura si articola con l'estetica visiva; essa conduce a immagini intellettuali, alla completa interiorizzazione dei simboli. (Leroi-Gourhan 1977a, p. 320)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Concorda Anati (2010, p. 5): “la fase successiva mostra una capacità di astrazione immensamente superiore. Il passaggio dall'esecuzione di segni, le cui forme sono quelle della natura, a quella di segni elaborati dall'uomo, che siano essi imitazioni di realtà naturali o segni inventati, costituisce la base stessa del sistema concettivo dell'uomo moderno”. Anche Emanuele Banfi (2002, p. 191) descrive l'evoluzione dei sistemi di scrittura alfabetici come un processo teso alla progressiva astrazione del valore simbolico, mediato da grafemi, individuando i seguenti stadi: “nei sistemi ideografici, all'inizio, i singoli grafemi rappresentano iconicamente una serie di 'oggetti' materiali; in una seconda fase gli stessi grafemi vengono progressivamente utilizzati per indicare precise 'classi' di oggetti; in una terza fase, singoli grafemi rappresentano 'parole' indicanti classi di oggetti; in una quarta fase ai singoli grafemi viene associata l'espressione dell'aspetto fonetico della parola rappresentata e, quindi, tali grafemi acquistano progressivamente valori fonologici; in una quinta fase, venuta meno l'identificazione di un singolo grafema con una certa parola, il grafema in questione viene utilizzato per indicare 'unità sillabiche', in qualche modo corrispondenti a un valore fonologico ormai 'codificato'; infine, dalla segmentazione delle unità sillabiche in ulteriori unità fonologiche, si sviluppano unità grafematiche costituenti un sistema di simboli (lettere dell'alfabeto)”. Il percorso è minimizzato e discutibile, ma ci interessa sottolineare che, alla stregua di Leroi-Gourhan, qui il valore simbolico è presente all'origine e si evolve dal concreto all'astratto.

Ma “inevitabilmente, la ricerca attuale deve ripercorrere l’itinerario all’inverso, *dai segni ai loro contenuti*” (Anati 2010, p. 7). Dal concreto, che implica la sopravvivenza delle cose nel segno, all’astratto, che le dirada. Ecco la questione: forse Miró re-inventa i segni per tornare a *concretizzare la loro capacità simbolica*? E forse, attraverso la sua ricerca, si supera il dramma dell’origine e si scava nell’enantiosema, cioè nell’*entre-deux*, del rapporto pittura/scrittura (Barthes 1985b), di cui noi stabiliamo la gerarchia in maniera abusiva, ma che è un ponte, un valico intrasferibile dalla parte della pittura o della scrittura? Se ne preoccupa Shōzō Takiguchi, poeta e artista giapponese, autore della prima monografia su Miró, che in occasione di una personale di disegni nel 1960, ricorda:

Tutto cominció quando comprai un quaderno di schizzi da disegni. Tracciai alcune linee con la penna. Andavo in cerca di qualcosa di piú dei consueti caratteri della scrittura. Non sapevo se fosse scrittura o pittura. A interessarmi veramente era proprio questa incertezza. (cit. in Iwaya 1993, p. 133)

Frutto successivo dell’intensa corrispondenza tra Miró e Takiguchi sono i *Proverbios en mano* (“proverbi fatti a mano”) del 1970, litografie dell’artista spagnolo che illustrano poemi in forma di *haiku*, brevi motti e proverbi appunto, vergati da Shōzō Takiguchi in caratteri giapponesi. La stilistica di entrambi si trasforma grazie al processo di traduzione reciproca (Cabañas 2007, p. 119).

Scrivere, disegnare. Ancora una volta ho dubbi sulla differenza tra le due cose. In altri tempi scrivere era come disegnare. Due attività quasi indistinguibili. Di fatto alcune antiche stele di metallo o di pietra sono affini ai quadri contemporanei di Klee o Miró. In Oriente una forma originale di scrittura nota come *shodō* si è sviluppata esteticamente grazie a spazzole, inchiostri cinesi, carta, un clima speciale e una sensibilità animistica, che infonde spirito nella linea. [...] Artisti come Klee e Miró riducono la distanza tra la realtà e i suoi segni o rappresentazioni. In questo modo ravvivano la vita della scrittura in quanto arte. (Takiguchi, *The Age of Abstraction*, cit. in Iwaya 1993, p. 135)

La tesi di Takiguchi gioverebbe non poco a una società in cui l’economia dell’esercizio dell’immaginazione ha privato della capacità di fabbricare simboli e reso difficile capire perché si difendono tanto quelli esistenti. La mediazione segnica di cui si vale Miró restituisce attenzio-



ne al materiale linguistico e alle sue leggi, che facilmente la conversione simbolica subordina all'urgenza del risultato, alla sua non articolabile compattezza. Come in Athanasius Kircher, la natura "magica" del miroglifico rispetto all'alfabeto normale richiede un atteggiamento diverso da quello del traduttore che compila un vocabolario, necessitando di un'attitudine più simile a quella dell'iniziato o del sapiente, che gli permetta di penetrare significati "sigillati". In questo siamo semiologi perché

non siamo né fisici né metafisici: dobbiamo essere egittologi [...]. Tutto resta in quelle zone oscure dove penetriamo come in cripte, per decifrarvi geroglifici e linguaggi segreti. In ogni campo, l'egittologo è chi percorre la via di una iniziazione – l'apprendista. (Deleuze 2001, p. 86)

#### STATO DELL'ARTE E OBIETTIVI

Si pensa in genere che l'arte non possa ambire alle condizioni di una lingua. Tattiche, leggi e scelte compositive valgono in apparenza solo per la singola opera, che è un "codice istituito ad hoc". Nel 1969 Émile Benveniste scrive:

L'arte è sempre un'opera particolare, in cui l'artista instaura liberamente opposizioni e valori di cui dispone da sovrano, senza dover attendere "responsi" né eliminare contraddizioni, ma con l'unico compito di esprimere una visione, secondo criteri, consapevoli o no, di cui la composizione intera porta testimonianza e diventa manifestazione. (Benveniste 2009c, p. 15)

Anche Lévi-Strauss non intravede altre *chances*:

la contraddizione dell'arte contemporanea risulta aggravata, dato che, nel caso tipico dei pittori astratti, l'arte diventa un sistema di segni "al di fuori del linguaggio". Questo sistema è infatti la creazione di un individuo, il quale è spinto a variarlo continuamente. (Lévi-Strauss in Charbonnier 1961, pp. 83-84)

Il problema di fondo è che l'arte non possiede la doppia articolazione, cioè non ha, come la lingua naturale, unità minime sul piano dell'espressione che abbiano un corrispettivo sul piano del contenuto. A maggior

ragione l'arte astratta, rifiutando la rappresentazione verosimile del mondo naturale, rinunciarebbe al potere di significare, collocandosi su un piano unico, che sarebbe in ultima istanza inarticolato. La semiotica ha poi compiuto con successo un superamento di questa concezione, che è passato attraverso la rivalutazione tanto delle rappresentazioni iconiche quanto del significante plastico (si veda Greimas 2001; Thürlemann 1982; Floch 1985). È interessante che un'indicazione di metodo sia pervenuta, al tempo del dibattito sulle arti figurative, non dall'interno della semiotica, ma dall'ambito della critica d'arte, nel 1969:

Un'indagine di tipo strutturale in questo campo non è possibile se non si tenta prima di costruire una "grammatica" della visione, vale a dire un'analisi dei modi in cui la visione si organizza a livello sensibile [...]. Una classificazione, quindi, delle organizzazioni formali e cromatiche il più possibile articolata, tale da costituire una valida rete di riferimento per le organizzazioni concrete e individuali. (Bernabei 1969, s.p.)

E se fossero possibili modelli di lettura coesi e più ampi per una "grammatica" della visione? Il corpus delle opere di Miró non potrebbe essere un *Gedankenexperiment*, un esperimento mentale, per pensare *una semantica strutturale applicata alle arti*? Di fatto è un sistema costituito da programmi d'azione e traiettorie narrative, che vanno oltre la singolarità dell'opera; un impegno preciso, sfociato, secondo le stesse parole dell'artista, in un "vocabolario di forme":

Vedo il mio studio come un orto; lì ci sono i carciofi, qui le patate. Per far venire su i frutti, bisogna tagliare le foglie. A un dato momento bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o un vignaiolo. Le cose vengono lentamente. Il mio vocabolario di forme, per esempio, non l'ho scoperto tutto in una volta; si è formato quasi a mia insaputa. Le cose seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Bisogna innestare. Bisogna irrigare. (Miró in AA.VV. 1993a, pp. 425-426)

Questa grammatica in atto, con regole di sostituzione e di combinazione, falsifica anche l'ipotesi che l'opera "esiste solo nel *racconto* che ne offro [...]. *Non ha una struttura a priori, ha invece strutture testuali [...] di cui è il sistema*" (Barthes 1985c), cioè che l'unica teoria dell'opera, e l'unica sua strutturazione, arriverebbe dalla lettura in quanto pratica di descrizione.

La grande esposizione curata da Agnès de la Beaumelle al Beaubourg di Parigi nel 2004, *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, ha finalmente affrancato Miró dalla fama di pittore infantilista, un'etichetta cucitagli addosso da André Breton, il quale vedeva in lui un unico "inconveniente" e cioè che

la sua personalità sembra essersi fermata alla fase infantile, il che non è sufficiente a difenderlo dall'incostanza, dallo spreco e dal gioco, e limita intellettualmente la portata della sua testimonianza. (Breton 1966, p. 70)

Come afferma Michel Leiris (1972a), si può parlare di infanzia, a proposito di Miró, ma soltanto se ci riferiamo all'infanzia del mondo e non alla sua fanciullezza.<sup>10</sup> Miró ci riavvicina ai processi dell'arte preistorica. Proprio in questo impedisce che ci si sbarazzi frettolosamente della sua esperienza surrealista. Il surrealismo, infatti, secondo Leroi-Gourhan (1977b, p. 460), ha adottato una formula in cui il montaggio di singoli elementi normalmente realistici conduce alla negazione del realismo nel quadro generale. È simile all'arte paleolitica, perché il significato risiede in *elementi-chiave*, composti in uno spazio ultra-dimensionale, scevro dalla simmetria, dalla prospettiva e dalla logica di consecuzione narrativa tipica del realismo. Ermeneuticamente, funziona come il sogno – *Ceci est la couleur de mes rêves* (Joan Miró) – che Jurij Lotman (1993) considerava il padre dei processi semiotici. A differenza del linguaggio, che comporta sempre il proprio senso, l'attività onirica è infatti il luogo in cui tentiamo sempre di interpretare, quindi il modello di ogni possibile interpretazione. La differenza, per Leroi-Gourhan (1977b, p. 460), è che i surrealisti tentano di rinnovare partendo dai resti dei materiali invecchiati. Un vero *inizio* esigerebbe che l'umanità tracciasse una strada vergine. Ecco la deviazione di Miró, l'"infanzia" che innervosisce Breton, ma che convince, tra gli altri, Francis Ponge:

---

<sup>10</sup> Sulla questione interviene lo stesso Queneau (1954, p. 39): "Giudicare infantilista l'arte di Miró è un tranello cui non è sfuggito Breton, che scopriva in lui 'un certo arresto della personalità allo stadio infantile'. Quanto più giusto è l'apprezzamento di Michel Leiris, che parlava del carattere folcloristico del meraviglioso in Miró. Niente di sofisticato in lui come in altri Surrealisti. Sotto le sue dita non è affatto il frutto che si cambia in stella, piuttosto l'astro che diventa patata o radice. È un surrealismo contadino, terriero". Si veda Leiris 1972a, p. 12.

Segni, donne, uccelli, colori, forme e linee, tutto ciò che passa attraverso lui miracolosamente si infantilizza.

Infante come colui che, non ancora prigioniero della parola, non ancora impigliato nei lacci di una spiegazione davanti al sole, vive ancora nell'apprendimento gioioso del mondo.

Del prigioniero che si libera, si dice anche che è graziato, di chi oltrepassa il muro, che la fa franca, scavalca...

Così di Pegaso o di Icaro, ma nessuna caduta qui, i sigilli di cera rilasciati dal forno del sole non si fondono e raggiungono nella notte le stelle, l'infinito benedetto del cosmo.

Tale è per me il caso (tutto il contrario di un caso) di Miró; là dove lui è pervenuto, o ritornato; è la ragione, per noi, della nostra fedele deferenza. (Ponge 1979, pp. 1305-1306)

La sintonia con Ponge va oltre le ragioni di questa dedica. Sta nel "partito preso delle cose", cioè nel prendere le parti dell'esteriorità descrivendola con giustezza di espressione. Per Ponge, come per Miró, il rigenerarsi dell'uomo passa attraverso la reinvenzione del linguaggio. Nel qualificare i diversi stati di cose e dell'essere, la lingua dispone di un "piccolo catalogo" di espressioni usate, di stereotipi che non ci possono soddisfare. Occorre "trovare una lingua" che rivendichi le nuove qualità sensibili e affettive rivelate al contatto con le cose (Ponge 2002e, p. 197).<sup>11</sup> Di qui l'interesse per gli aspetti apparentemente più triviali, familiari.

Voglio mettere sulla TAVOLA solo ciò che mi arriva naturalmente da lei, cacciarne l'idea (cacciare il concetto). Le parole sono concetti [...]. Ci vogliono molte parole per distruggerne una sola. (Ponge 2002b, p. 920)

Un progetto più ambizioso della "dominanza dell'etimologia e della mimografia" pensata da Genette (1976, p. 381), anche perché non si tratta affatto dell'imitazione e dell'adeguazione dei nomi ai *realia*, alla maniera del *Cratilo*, al contrario. Il lavoro, osserva giustamente Michel Collot (1991, p. 130), è condotto sulle parole o meglio sul nome della cosa, perché non sia più un concetto, ma un "concettabile". Un esercizio di ridefinizione interna, che comporta la ripulitura della lente del linguaggio.

---

<sup>11</sup> Si veda anche Genette, *Le Parti pris des mots*, in Genette 1976, pp. 377-381, e Collot 1991.

gio e la sospensione del giudizio. Come in Miró nelle arti visive, così in Ponge le figure linguistiche ridivengono, nel significato e nel significante, figura viva e mobile. Era la vocazione dell’OuLiPo, officina fondata da Queneau e di cui facevano parte sia Miró sia Ponge.<sup>12</sup> Entrambi hanno tenuto il registro della loro attività, Ponge soprattutto in una poesia del 1964, *Le pré*, e poi in un volume del 1971, *La Fabrique du pré*.

Ponge ci ha lasciato, in *La Table*, *Le pré* e *La Fabrique du pré*, tutte le tracce di una spiegazione, di un corpo a corpo con la lingua [...]. Nel leggere gli schizzi, i progetti, i brogliacci, si vedono la lentezza, la precauzione, la circospezione, la difficoltà nell’avanzare e poi, allo stesso tempo, nel rapporto con la lingua, un’agilità, una flessibilità, una destrezza che sono inseparabili da questi progetti [...]. *Le pré* ha una sua tenuta, un’economia ammirevole, non ha bisogno della *Fabbrica*. E tuttavia la *Fabbrica* ha un potere di delucidazione straordinaria della poesia. In fin dei conti partono l’uno dall’altro. Sono due partenze e due partizioni: dissociabili e inseparabili. (Derrida 1991, p. 48)

“Pré, paré, pré, prè, prèt.” Secondo il poeta la “parola riesce meglio della pittura / che non sarebbe affatto sufficiente. / Perché si tratta più di un modo d’essere / che di un piatto servito sotto gli occhi” (Ponge 2002c, p. 340). Ma Ponge, come anche Queneau, non conosceva la fucina dell’artista catalano.

L’interesse della critica contemporanea per la dimensione progettuale delle esperienze artistiche emerge nel catalogo della mostra *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde* (AA.VV. 2004). Qui il disegno assume il ruolo di un preliminare indispensabile. Si tiene conto della generatività dell’opera, che ha un proprio corredo di notazioni, “spartiti” di vario tipo. Nel 1975, a Barcellona, Miró istituisce infatti una fondazione a cui dona tutto il suo patrimonio di disegni, in parte esposto al Centre Pompidou di Parigi in occasione della mostra del 2004.<sup>13</sup> I disegni stanno insieme, così come l’artista li ha consegnati, a quaderni di appunti, ritagli di giornale, fotografie e cartoline, agenti di quello che l’artista chiama lo “shock iniziale” (Gimferrer 1993). Tratto dominante di questa eredità,

<sup>12</sup> Non è un caso se nei disegni di Ponge su LA TABLE la parola diventa, in alcuni casi, formula matematica. Si veda Ponge 2002b.

<sup>13</sup> Subito dopo la donazione, pare che l’artista abbia esclamato: “Sono stato denudato”. Si veda AA.VV. 1987a, p. 5. Altri quaderni sono conservati alla Fundació Pilar i Joan Miró di Maiorca, mentre al Pompidou sono stati donati, nel 1979, settantacinque disegni.

che rimane sconosciuta al pubblico, è la suddivisione in classi di discorso. Si distinguono lo schizzo, l'abbozzo, la prova topologica, l'esperimento ad hoc, la maquette, il remake, il souvenir. L'opera vale per la storia della sua produzione, come "identità numerica", nella condizione dell'*iterabilità*. Anziché dipingere di getto, Miró prepara una quantità di "brutte" su supporti eterogenei, molti dei quali riciclati: pagine di quotidiani o di riviste, carte da imballaggio, rovesci di fogli di calendario o agende, stampe, carte di riso e di seta, cartone ondulato, carta stuccata. In questo modo il pensiero trova materiali su cui iscriversi e correggersi. Si fa laborioso, capace di convertire un concetto in atti visibili (Deleuze e Guattari 1996, p. 211). Miró usa il procedimento del disegno e, attraverso il disegno, esegue diagrammi. Per Umberto Eco (1984, p. 8), disegno e diagramma sono accomunati dall'operare trasformazioni *a fini pronostici*. L'idea che il diagramma risponda a regole di produzione codificatissime, mentre il disegno è più spontaneo, lo lascia perplesso. Sono procedure governate da forme di razionalità, che avvicinano l'arte alla scienza, in nome di una creazione intesa come "strategia di scoperta" (Douglas Hofstadter). È lo stesso Miró a porre il paragone:

Gli scienziati fanno affiorare i segreti della natura come noi artisti, ma sotto un'altra ottica e in una maniera diversa – come anche i poeti. Gli scienziati impiegano un linguaggio, io ne utilizzo un altro [...]. Quando cammino per strada, ho come l'impressione di sentire una mosca che, cadendomi sul naso, mi pizzica. Allora, in quel momento, in quell'istante, lascio una piccola nota, traccio uno schizzo su qualsiasi pezzo di carta abbia sotto mano [...]. La famosa storia della mela caduta sulla testa di Newton e che gli ha fatto scoprire la legge di gravitazione è la mosca che mi pizzica il naso. L'ispirazione nasce evidentemente allo stesso modo in chi ha un animo sveglio, qualunque sia il campo della sua attività. (Miró in Friedman 1969, pp. 325-326)

Il passo fa riflettere sulla natura somatica dell'ispirazione, che non si limita a infondere idee, ma "pizzica" l'artista.

#### CONTENUTI DEL VOLUME

Obiettivo del primo capitolo di questo libro è individuare le leggi del miró: un "idioletto", "diagramma identificabile che dà ragione delle am-

biguità [...], governa le deviazioni e le rende tutte mutuamente funzionali” (Eco 1975, pp. 338-339), quindi una “strategia testuale” (Eco 1979). Per Eco, l’“idioletto” di un artista è un “diagramma” su vasta scala.

Si esploreranno i processi di genesi, interrogando e confrontando le tipologie di disegno. Eviteremo spiegazioni psicologiche e le sostituiremo con l’analisi delle “tracce” fisiche e passionali dell’artista, ricavabili dall’opera. La strategia di Miró ha molti punti in comune con il sistema elaborato da Calvino per *Il castello dei destini incrociati* (1973), non da ultimo per un’opinione condivisa sulla scrittura come forma stabile:

Sentivo che il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l’incastro d’ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito [...]. Ce n’erano di quelle che superavano la prova e acquistavano subito la forza di coesione della parola scritta, che una volta che è scritta non c’è più verso di smuoverla. (Calvino 1994, p. ix)

A livello metodologico, in Miró si riscontrano due modalità di impiego della forma grafica: la *sequenza*, serie composta da più disegni in progressione, e il *motivo*, configurazione che si ripete nel tempo, come accade tradizionalmente nella storia dell’arte per la finestra, lo specchio, la tenda, la nuvola... (si veda Stoichita 1998; Baltrušaitis 2007; Damisch 1984). Si tratta, in entrambi i casi, di *stringhe narrative*. L’esercizio del motivo rafforza il sistema. Manifesta cambiamenti semantici e stilistici in una continuità vitale omogenea. La sequenza, invece, allena e approfondisce i meccanismi di un’immaginazione *in fieri*, specificando le differenze di statuto tra i disegni. Gérard Genette (1998-1999a) ha affrontato la questione a proposito dei manoscritti letterari e ha distinto un “regime autografico”, degli oggetti unici e non riproducibili, e un “regime allografico”, degli esemplari molteplici, cancellabili e copiabili, i cosiddetti canovacci o brogliacci. Sulla scia del “quando è arte?” di Nelson Goodman (1976), lo studioso francese fa notare che l’apprezzamento estetico non è attribuibile all’oggetto e al soggetto separatamente. Consiste invece nella relazione tra oggetto e soggetto o, meglio, nel modo in cui un oggetto *funziona* per un soggetto. Come decidere del valore? Si dice “prezioso” di un “bene”, quando qualcosa ha un effetto positivo su qualcos’altro. Miró è un musicista o un architetto in pittura. Crea un sistema notazionale – disegni che sono come spartiti o piante da lui riutilizzabili – tale per cui rinuncia e si distacca dalle proprie ese-

cuzioni, ma fa molta fatica a privarsi dei disegni. Finisce per firmarli e, quando li dona, si sente “denudato”.

Le fasi preparatorie del miró offrono spunti per la classificazione di particolari identità artistiche: la fantasia, il remake, il souvenir... È indubbia la pertinenza dello schema narrativo di Algirdas Julien Greimas, dove si succedono tre prove – qualificante, decisiva e glorificante – che

interpretate come un ordine di presupposizione logica all'inverso, sono rette da un'intenzionalità riconoscibile e paragonabile a quella che serve a spiegare, in genetica, lo sviluppo dell'organismo. (Greimas e Courtés 2007, voce *Narrativo*, (*schema* –), pp. 215-218)

L'oggetto finale, autografato, conserva nella retrolettura il ricordo delle interazioni occorse. Il modello di Greimas aiuta a ripensare la differenza tra schizzo, abbozzo, studio topologico, maquette definitiva. E dà una cornice di senso, enunciazionale e aspettuale, agli incidenti, agli scarti, alle conferme, alle rettifiche, alle alternative, perfino agli atti di improvvisazione. Nei tempi pieni del passaggio dalla competenza alla performance, l'artista catalano scende a patti con le proprie rappresentazioni: discute le sue scelte tramite enunciati verbali e visivi.

Da questa prima parte deriva il progetto del dizionario di figure, i miroglifici. Dati recenti spingono a una ricerca organica e approfondita. Nel 1972, la mostra *Joan Miró. Magnetic Fields*, curata da Rosalind Krauss e Margit Rowell, al Guggenheim di New York, pone l'accento sugli elementi “celesti” dell'opera dell'artista, celebrando soprattutto il ciclo delle *Costellazioni*.<sup>14</sup> Vi fa seguito, in questa direzione, la rassegna *Joan Miró. Campo de estrellas*, allestita da Margit Rowell al Reina Sofia

---

<sup>14</sup> *Magnetic Fields* segna una tappa importante nella storia delle esposizioni. Abbandona polemicamente la formula della retrospettiva per una concezione teorico-critica della curatela. Krauss e Rowell si concentrano esclusivamente su due fasi del percorso di Miró, gli anni 1925-1930 e il decennio 1960-1970, e di questi periodi presentano una selezione parziale. L'obiettivo è dare risalto ai grandi vuoti dello spazio, per sottolineare la rarefazione iconica dell'opera dell'artista ed elevarlo a precursore dell'astrattismo americano. Non la pensa allo stesso modo Harold Rosenberg, che accusa le due autrici di avere costruito artificiosamente un pittore “color field”. Si veda H. Rosenberg, *Magnetic Fields* (1973), in AA.VV. 1982, p. 64.



di Madrid, nel 1993. A distanza di oltre trent'anni, nel 2008 Tomás Llorens apre a Ferrara, a Palazzo dei Diamanti, l'esposizione *Miró. La Terra*, dedicata agli elementi terrestri.<sup>15</sup> La mostra, anziché provare in che modo questi tratti si accordano con quelli selezionati nel 1972, è concepita in opposizione alla vecchia tesi. I due poli, cielo e terra, sono mantenuti distanti. Come connetterli?

La scommessa dell'esistenza di un idioma artistico poggia, da un lato, sul riconoscimento di ruoli e tecniche che fanno *sistema*, dall'altro sull'individuazione di specifiche unità, costanti e discrete, interne ai *processi*. Qui si impone una scelta. Se si opta per una prospettiva "atomistica", nel concreto per una classificazione di non-segni e di figure, si finisce nuovamente per credere che l'arte non soddisfi le condizioni di una semiotica, provvista di leggi proprie. Il risultato è un elenco di termini, effettivamente celesti (il sole, la luna, la stella...) e terrestri (la mano, il piede, l'occhio...), che alle accezioni note non aggiunge nulla. Ne esistono già di elenchi così. Guy Weelen (1978) e Alexandre Cirici (1978) hanno da tempo catalogato elementi cosmici (stella, sole, luna, costellazioni), elementi geologici (montagne, pianure, vulcani...), elementi vegetali (alberi, piante, fiori...), elementi animali (cavalli, asini, gatti, mosche, uccelli...), elementi organici (mani, capelli, braccia, piedi, occhi, denti...), elementi artificiali (fuoco, casa, porta, finestra, scala, pipa, berretto...). Ma il progetto di Miró va oltre l'impiego di singoli segni: esso funziona *dentro una grammatica e con regole di sintassi*. Alla stregua delle voci di un dizionario linguistico, dove non tutto è ammesso, molti di questi pittogrammi non diventeranno mai miroglifici.

Negli anni, l'artista muove verso la geometrizzazione delle morfologie del mondo naturale. Maria Josep Balsach (2007, p. 7) osserva che la prima pittura di Miró di cui si ha memoria è un sentiero soleggiato del 1908, con un albero spoglio in primo piano e un alto muro sullo sfondo. A destra del muro, che ostacola la vista, un grande arco d'ingresso, buio. Nel 1960, dietro questa tela, l'artista dipinge alcuni segni chiave della propria iconografia: la luce solare è diventata un cerchio rosso, mentre dal margine del quadro, in basso, emerge l'ala di un uccello. Tra il recto e il verso del quadro, afferma Balsach (2007), è indicato, per ellissi, il cammino dell'investigazione di Miró. Dupin, invece, te-

---

<sup>15</sup> Verso la stessa polarizzazione si orientava lo studio di Rémi Labrusse. Si veda Labrusse 2004.

nendo conto di un arco di tempo più ristretto, mette a confronto i tre quadri della fattoria di Mont-roig del 1923-1924 e soprattutto le quattro versioni della *Testa di contadino catalano*, che “finisce per non essere più una testa, ma l’effigie o l’emblema di una testa, una figurazione diagrammatica” (Dupin 1987, p. 36). Il processo di spoliazione non implica solo il passaggio all’astratto, per il manifestarsi di nuovi ritmi, com’è il caso degli alberi di Mondrian. Lo si capisce osservando la dinamica contraria, così come l’ha “teatralizzata” Picasso nella serie dei *Tori* del 1945-1948: qui si parte dall’estrema astrazione per elaborare a poco a poco un nuovo figuralismo, che, tramite la densità di tratti, raggiunge un grado massimo di veridicità. Ma i primi segni portatori autonomi di significato, gli occhi e i genitali, appaiono molto prima che il tessuto della rappresentazione risulti realistico. Ugualmente, dietro Miró c’è una ricerca, approfondita negli anni quaranta, lungo la quale si insediano configurazioni riconoscibili, dai formanti plastici essenziali. Attraverso un lavoro assiduo sulla forma, il loro piano del contenuto è *reinventato*. Si documenteranno in questa sede i tentativi compiuti in passato di compilare un dizionario del miró e si motiverà la preferenza per un’impostazione fondata sulle storie in cui questi segni agiscono e si trasformano. Il formato del dizionario, anziché decantare gli usi discorsivi, accoglierà e manterrà l’andamento biologico dei miroglifici, evidenziandone gestazioni, sviluppi, assestamenti e destini. Dimostreremo come il sole, la luna, l’uccello e la stella siano miroglifici raggruppabili nella classe “cosmica”, mentre l’occhio, il cuore, il piede, la mano, il seno, l’organo genitale maschile e l’organo genitale femminile appartengono alla classe “organica”. Termine complesso, che riunisce i contrari, è la scala dell’evasione, mentre né “organica” né “cosmica” è la spirale, un neutro che nega per intero la categoria. La loro sistematicità non stupisce, se si pensa che nell’ordine simbolico

tra quella cosa che fenomenologicamente è il sole [...] e un tondo vi è un abisso. Il sole in quanto è designato da un tondo non vale niente. Non vale se non in quanto questo tondo è messo in relazione con altre formalizzazioni, che insieme a quella costituiscono la totalità simbolica, in cui ha il suo posto. [...] Il simbolo vale solo se lo si organizza in un mondo di simboli. (Lacan 1978, p. 278)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Lo conferma il ricordo di Miró rispetto alla pittura di uno dei suoi maestri, Modest

Per indagare i processi evolutivi dei miroglifici si ricorrerà alla distinzione tra varianti stilistiche o libere (*variations* appunto) e varianti combinatorie o contestuali (*variétés*), stabilita sulla base dell'esistenza di *invariants*, cioè di tratti costanti e quindi commutabili (Hjelmslev 1968).<sup>17</sup> Al fine di studiarne i funzionamenti simbolici, si applicheranno alle loro occorrenze i “sintomi” teorizzati da Nelson Goodman (1976) per definire un oggetto “opera d’arte”:<sup>18</sup> la *densità sintattica*, cioè il fatto che la minima differenza *tra due* significanti provoca differenza sul piano del significato; la *densità semantica*, ossia la coesione; la *saturazione sintattica relativa*, che designa il numero di tratti sintattici pertinenti alla significazione; l'*esemplificazione*, ovvero il campionamento delle proprietà che possiede e simbolizza; il *riferimento* multiplo e complesso, che indica l'integrazione di funzioni referenziali interne, dirette o mediate da altri simboli. Dei miroglifici non si trascureranno le perdite e gli acquisti dovuti ai mutamenti di sostanza. Il miró si afferma infatti come lingua scritta non solo su carta, legno e tela, ma anche sulle superfici del vetro, della plastica, del bronzo e nelle profondità della creta, della lana, del sughero. Le opere sono l'esito dell'incontro tra i materiali e le maniere di intervento, in termini di forze impiegate, utensili, miscele, consistenza dei corpi.

Determinazione sessuale e visione binaria dei miroglifici, per coppie di complementari, riconducono ancora una volta alla concettualità dell'*homo sapiens*. Nel 1958, Leroi-Gourhan pubblica un lungo articolo sul carattere binario dell'arte paleolitica. E Anati afferma giustamente che “il maschile-femminile non pone il problema di crederci o non

---

Urgell: “Tre forme si sono convertite in ossessioni. Le ho ereditate da Urgell e sono strettamente legate: un cerchio rosso, la luna e una stella. Appaiono nei miei quadri ogni volta leggermente diversi” (Miró 1948, p. 208).

<sup>17</sup> La commutazione è l'esplicitazione della solidarietà (o presupposizione reciproca) tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto, tale per cui a ogni cambiamento sul piano dell'espressione deve corrispondere un cambiamento sul piano del contenuto, e viceversa. Attraverso la “prova di commutazione” diventa possibile riconoscere il ruolo delle unità discrete all'interno di un sistema. Per esempio, se la sostituzione di un fonema con un altro in un determinato contesto provoca una differenza di contenuto (ratto/rotto), non accade lo stesso con lo scambio di una variante di fonema con un altro (*a* anteriore/*a* posteriore, per esempio): il fonema è un'invariante, un'unità fonologica, in rapporto alle variabili che sono le differenti possibilità di occorrenze fonetici (Greimas e Courtés 2007, voce *Commutazione*).

<sup>18</sup> Per Goodman, infatti, un oggetto acquisisce lo statuto di opera d'arte quando *in toto* funziona simbolicamente secondo questi criteri (si veda Genette 1998-1999b; Fabbri 2010b).

credervi, perché riflette il nostro modo naturale di pensare, per un buddista come per un cristiano” (Anati 2002a, p. 89). Lo spiega ricorrendo alla relazione tra elettroni e protoni, “i quali sprigionano la loro energia quando entrano in contatto” (*ibidem*). Gli universali o i principi che, a migliaia di anni di distanza, è possibile definire in termini di verità, non sono dunque elementi, ma principi di forze contrapposte soggiacenti. È per questo, come residuo di una concezione animistica, che in alcune lingue moderne il genere, maschile o femminile, è attribuito a elementi che la logica della nostra epoca considera neutri. In più, proprio nelle caverne dell’area franco-cantabrica, le figurazioni vulvari sono emblematiche, simboli di vita apposti sul corpo di figure di prede animali (Beltrán Martínez 1972).

Nel terzo capitolo, infine, si esaminerà la scrittura del miró che, da un lato, ha una grafica specifica, sperimentata su supporti di diverso tipo, dall’altro crea sinestesia tra vista e suono, per ottenere effetti di pronuncia. Si può dire che il miró *traduce e incorpora le mancanze* delle scritture alfabetiche rispetto al parlato: il ritmo, l’intonazione, i gradi di volume, il timbro, le pause, le caratteristiche individuali di una particolare persona (Halliday 1992, § 3.2). Abbraceremo il modello a tre vertici di Jack Goody (1987), per il quale *langue, parole* e scrittura costituiscono tre forze vettoriali che si influenzano reciprocamente.

Perché nel miró sarebbero così intrecciate, se non per confermare la tesi di Michael Halliday, il quale insiste sul processo che fa incontrare la lingua, da una parte, e la rappresentazione visiva dall’altra?

Molto tempo fa i nostri antenati impararono a riconoscere e a sfruttare anche il potenziale semiotico del mezzo visivo [...]. La scrittura non cominciò con qualcuno che decise di trascrivere il linguaggio invece di pronunciarlo ad alta voce. Comincia quando le immagini vengono interpretate come lingua. (Halliday 1992, pp. 34-37)

Ammettiamo con lui che la scrittura si sviluppi nel momento in cui alcuni originari simboli visivi non linguistici vengono proiettati sulle forme della lingua (ivi, p. 40). La condizione è che ci sia una lingua che li accolga, la *langue* e la *parole* del miró per i miroglicfici, per esempio.

La comparazione e la combinazione con i caratteri alfabetici sottrae i miroglicfici all’usura e allo scolorimento. E viceversa, il modello alfabe-

tico, tipografico e calligrafico si scarica dei propri obblighi e ricomincia a significare. La guerra al cliché si combatte sul piano del contenuto e sarà poi questo a investire di figuratività i vecchi segni, giustificando sproporzioni, accumuli, accentuazioni. C'è da dire che, a differenza delle scritture alfabetiche, i miroglifici sono segmentabili a molteplici livelli e ancora ricchi di implicazioni co-testuali e metasemiotiche. Caso-studio esemplare dell'indagine saranno i *poemi-dipinti*, un genere molto praticato da Miró dove appunto i due sistemi notazionali, ideografico e alfabetico, coesistono. Per il loro tramite, si espliciteranno ritmi e orientamenti della forma scritta, seguendone i processi di insonorizzazione e gli sforzi compiuti dai segni alfabetici, arbitrari, per diventare motivata calligrafia, vicina alle immagini.

Nell'universo di Miró, a guardar bene, non è vietato coronare la storia dell'arte con un saluto irriverente, anche tirando fuori la lingua. Così, i piaceri senza smorfie, così la fecondità del riso: si prendono alla lettera, si colgono al volo. È tempo di scovarne dappertutto i segni, tra i clamori delle stelle allevate, nel latte della speranza e nel sortilegio strutturale che fertilizza questa meravigliosa maniera di vivere, di cui Miró ci ha consegnato la chiave.

È a portata di mano. Si impone già ai nostri desideri. È verità, autentica verità. Sveglia chi dorme. Fa venire a galla la vigliaccheria di un mondo fossilizzato dentro falsi problemi. (Tzara 1948, s.p.)



## *Immutable mobiles.* Il miró come sistema

Il testo estetico è un meraviglioso meccanismo organizzato che genera lingue di un tipo speciale.

Jurij M. Lotman (1972)

### RAZIONALITÀ DELL'IPOTESI ARTISTICA

Il repertorio di Joan Miró è costituito da opere che, prese singolarmente, appaiono poco stimolanti sul piano della ricerca. I titoli sono quasi sempre tematici e con funzione descrittiva: *Donna*, *Paesaggio catalano*, *Costellazioni*. Spesso indicano le associazioni: *Personaggio*, *uccelli*; *Donna*, *uccelli*, *stelle*. Le scene rappresentate sono a volte definite in forma poetica: *Il sorriso di una lacrima*, *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridata dalle carezze della luna*, *Contadino catalano al chiaro di luna*. Gombrich (1991, p. 186) le trova “capaci di comunicare un'esperienza privata, ma in un modo perfettamente razionale”. Racconta che, in occasione di una mostra al Solomon Guggenheim, Miró protestò vigorosamente contro il tentativo di esibire etichette generiche: “Marcare l'opera con il titolo *Composizione* mi sembra gratuito. Vi sarei grato se metteste *Personaggio*”.<sup>1</sup> L'artista doveva senza dubbio ritenerle delle storie, definite dalla presenza di caratteri.

Del loro backstage non trapela quasi nulla. Jacques Dupin e Jean Suquet (2002), che adducono svariate prove della complicità tra Miró e Marcel Duchamp, trascurano di notare le differenze di registro e di accentuazione concettuale, ma insistono sulla comune passione per i

---

<sup>1</sup> Si veda A. Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945* (1976), in Gombrich 1991, pp. 165-166.

*procedimenti operativi*.<sup>2</sup> L'esecuzione del *Grande Vetro* è anticipata da un cantiere di schizzi e manoscritti, realizzati tra il 1912 e il 1915 e pubblicati in facsimile nelle *Notes* del 1980, che oggi, per donazione di Teeny Duchamp, appartengono al Museo Nazionale di Arte Moderna di Parigi. La stesura è rapida e piena di abbreviazioni, correzioni, aggiunte, puntini di sospensione, punti interrogativi. Alcune pagine presentano crocette di conferma o frasi tra parentesi del tipo “da rifare”. Si assiste via via a una riduzione delle scelte, ma le minute vengono accuratamente conservate. In occasione di un compleanno, Duchamp regala a Miró una cravatta in una scatola di cartone, autografata. La spesa è irrisoria e il soggetto banale e aneddotico, un cavallo sullo sfondo di un paesaggio vinaccia con erba rosa, monticelli e nuvole blu. Risalta la dimensione simbolica del dono. La cravatta è infatti una figura che appare costantemente nel *Grande Vetro*, “una sorta di forma principio su cui il quadro si basa interamente”.<sup>3</sup> Nel 1934, il bollettino di sottoscrizione alla *Boîte Verte* fornisce come esempio di eccellenza della riproduzione fototipica il manoscritto *Le Broyeuse de chocolat*, in cui la cravatta viene più volte menzionata. Un glifo duchampiano, insomma. Per Duchamp, Miró esprime una nuova cosmogonia bidimensionale, che non ha alcun legame con l'astrazione fine a se stessa (Duchamp e Miró 2002, p. 83). Anzi, parafrasando Queneau (1981a), questa pittura non è una fantasia astratta, ma un'espressione nuova e rischiarante del mondo.

La scoperta di un laboratorio di “bozze” nell'attività di due artisti così grandi e diversi smentisce l'idea che l'opera sia destinata al solo piacere sensoriale. Quando Bruno Latour, a proposito di Rembrandt, scrive “più vengo a conoscenza delle fasi intermedie che mettono in scena la *Ronda di notte* di Rembrandt, più ne rimango attratto” (Latour 1998a, p. 5),<sup>4</sup> è alle procedure che allude. L'attenzione si sposta

---

<sup>2</sup> La focalizzazione artistica sulle operazioni piuttosto che sull'opera come prodotto compiuto è sempre più attuale (si veda Vettese 2010).

<sup>3</sup> Si vedano i manoscritti di Duchamp riprodotti nelle *Notes* (Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1980, p. 56). Dupin e Suquet (2002) dimostrano che nella cravatta anche il cavallo impennato ha una ragion d'essere, sempre in relazione al dispositivo del *Grande Vetro*.

<sup>4</sup> Henri Focillon (1990, p. 5) scriveva: “Gli abbozzi di Rembrandt formicolano nella pittura di Rembrandt. Venti esperienze, recenti e prossime, intrecciano le loro maglie dietro l'evidenza ben definita dell'immagine”.



dall'opera al ritmo che ne determina l'invenzione, una concatenazione di gesti ripetuti a intervalli regolari e che implicano la riparazione e il miglioramento. Latour ha ampiamente dimostrato che la scienza instaura certezze solo a partire dalla contrattazione, articolazione e figurativizzazione di punti di vista; è nostro interesse, ora, approfondire il senso e le dinamiche della stessa costruttività nell'ambito delle arti. In entrambi i domini il disegno è quel mezzo che garantisce un equilibrio costante tra la funzione della figurazione e quella della tecnica. Ma in che modo si sviluppa il pensiero in un campo che esalta l'*energeia*, il carattere inventivo e libero, la rottura grammaticale, la risemantizzazione? Quanto incide il caso, l'"imprevisto", la "scintilla" che può sopravvivere? La consegna, da parte di Miró, dei suoi materiali di produzione equivale al gesto di apertura delle "scatole nere" (Latour 1998b) nella ricerca scientifica, dal momento che le idee si attualizzano in "piani di immanenza sensibile".<sup>5</sup>

In questo capitolo si sonderanno i principi invariabili, gli *immutable mobiles*<sup>6</sup> delle prassi dell'artista, organici tra loro tanto da formare l'ordito dell'idioma. Nel descrivere documenti che illustrano l'evoluzione delle opere sorge, però, un problema. La semiotica ha sempre distinto l'approccio *generativo*, l'analisi delle condizioni di manifestazione del senso dall'astratto al concreto, dal più semplice al complesso, dall'approccio *genetico*, che indaga la nascita di un oggetto come sequenza di operazioni successive, situate sulla linea del tempo. Se ciò volesse dire ricondurre l'opera alle intenzioni di chi l'ha creata o riconoscerle un'impronta progressista, manterremmo le stesse posizioni. Ci sembra invece doveroso renderne conto se l'intenzionalità si fa traccia di enunciazione in una catena di *dispositivi concreti*, esplicitandosi in modi virtuali, potenziali, attuali e realizzati del fare artistico.

---

<sup>5</sup> "Niente è più doloroso, più angosciante di un pensiero che sfugge a se stesso, delle idee che si dileguano, che appena abbozzate scompaiono, già erose dalla dimenticanza o sprofondate in altre che a loro volta non controlliamo. Chiediamo soltanto che le nostre idee si concatenino seguendo un minimo di regole costanti, e l'associazione delle idee non ha mai avuto altro senso se non quello di fornirci delle regole, come la somiglianza, la contiguità, la causalità. Non ci sarebbe ordine nelle idee se non ce ne fosse anche nelle cose, come un anticoaos obiettivo" (Deleuze e Guattari 1996, p. 211). Per Louis Hjelmslev (1961, pp. 134-136), "invece di ostacolare la trascendenza, l'immanenza le ha dato una base nuova e migliore".

<sup>6</sup> È la definizione usata da Latour (1998a, p. 9) per indicare, tanto nella scienza quanto nell'arte, il manifestarsi di costanti lungo gli stadi di trasformazione.

L'epistemologia foucaultiana si rivela particolarmente adatta alla riflessione sui modi di esistenza semiotica delle opere. Secondo Foucault, infatti, ogni dispositivo si caratterizza per il suo "ritirarsi" a vantaggio di un dispositivo futuro. Vie di creazione vengono indicate, abortiscono continuamente ma continuamente vengono riprese e modificate, fino alla distruzione del vecchio dispositivo. Apparteniamo a certi dispositivi e operiamo in essi. La novità rispetto ai precedenti è la nostra attualità.<sup>7</sup> La ricerca del nuovo, di ciò che stiamo diventando, è questo "altro" con cui già coincidiamo. In questa sede il metodo sperimentale della semiotica greimasiana è applicato alla cronologia di uno specifico *modus operandi*, ma nel rinnovamento dell'assunto che "fuori dal testo non v'è salvezza".<sup>8</sup>

Per definire la grammatica di questa lingua si studieranno le due modalità di lavoro più frequenti nel metodo di Miró: la *sequenza*, intertesto di base, sintagma temporale, e il *motivo*, configurazione stabile e relativamente autonoma, soggetta a variazioni tematiche per la sua *trasmigrazione* da un'epoca all'altra e da un contesto all'altro. La sequenza risponde alle leggi idiolettali poste in essere dal maestro catalano; il motivo, invece, chiama in causa un universo di discorso più vasto. È significativo che l'impiego di rappresentazioni grafiche in forma sequenziale sia stato definito *scrittura pittorica* (Goody 1989, p. 22): registra e documenta un concetto o un avvenimento ricorrendo a mezzi grafici che non comprendono parole o lettere. Una scrittura concettuale rivolta alla vista, dove si dà una sintassi distinta dall'espressione lineare.

Nello specifico, si esamineranno i motivi *Ballerina spagnola* e *Autoritratto* e le sequenze *Interno olandese I* (1928) e *La regina Luisa di Prussia* (1929). Pere Gimferrer (1993, pp. 71-73) tratta con dovizia di particolari anche il caso di *La famiglia*, che si sviluppa dal 1924 al 1972. Il suo saggio è uno sforzo di descrizione notevole, sebbene rivolto più all'esaustività dei pezzi che alle tipologie dei funzionamenti. Gimferrer si concentra sui quaderni di schizzi e ne rivendica la ricognizione: "Dupin ha documentato solo la pittura, non ha fatto dei disegni un oggetto di studio, eccetto che per la genesi di *La regina Luisa di Prussia*" (Gimferrer 1993, p. 9). I primi segnali di riguardo per questo materiale si hanno con l'esposizione di una parte dell'archivio della Fundació Miró, nel 1976, grazie all'allora direttore Francesc Vicens. Sempre nel 1976 esce

<sup>7</sup> Si veda Deleuze 1996, pp. 67-75.

<sup>8</sup> Motto della semiotica che Jean-Marie Floch (1997, p. 9) attribuisce a Greimas.

un importante contributo di Gaëtan Picon, *Carnets catalans*, che illustra la rilevanza dei disegni. Una disamina d'eccezione è offerta da Yvon Taillandier (1964), che nel numero unico di "XX<sup>e</sup> Siècle" dedicato a Miró spiega la genesi di *Messaggio di un amico* (1964).<sup>9</sup>

#### EVOLUZIONE DI UNA FIGURA. IL MOTIVO DELLA BALLERINA

Se ho un'idea, faccio un piccolo disegno su qualunque cosa, non importa dove. Con il passare del tempo, questa lavora nel mio spirito e un giorno diventa una tela. Alcune cose che risalgono a più di quaranta anni fa ritornano. Cose che avevo previsto di fare ritornano dopo quaranta anni. Solo alcuni progetti si realizzano, ma questi beneficiano dell'attività immaginativa diffusa dagli altri. Una volta confrontati con le opere ultimate, datate, identificate per un titolo o un numero di catalogo, i progetti prendono un'apparenza di compiutezza che non avevano all'origine. Gli scambi e i ritorni sono imprevedibili, il tempo di maturazione incalcolabile. (Miró in Raillard 1978, p. 38)

Le procedure del maestro catalano sono alla base delle leggi che governano la composizione dell'opera. Ma, in diacronia, pentimenti e riprese dello stesso tema consentono anche di instaurare una coerenza figurativa fondamentale per i miroglifici.

La ballerina è un motivo che attraversa quasi per intero la carriera di Miró, permettendoci di osservare, in fieri, costrizioni, innovazioni e trasformazioni dell'idioma, in pittura, ma anche nel passaggio ad altre sostanze espressive. L'opera trova valore, e insieme comprensibilità, solo nella riconquista delle proprie condizioni di elaborazione, dell'*imaging* da cui nasce. L'interesse prende corpo negli anni giovanili, quando alla rappresentazione della ballerina vengono dedicati schizzi e lavori singoli, nel 1917 e nel 1919. Pur respingendo una concezione evolutiva della forma fondata su legami di causa e conseguenza, si riconoscerà ai predicati di trasformazione una natura temporale genealogica, nell'orizzonte di una ritmicità scandita, tra una fase e l'altra, da *rapporti di filiazione*. Da questo punto di vista, il carattere diacronico dei "fatti" rispecchia in Miró un'*intelligenza narrativa*.

---

<sup>9</sup> Dai disegni preparatori lo studioso evince che *Messaggio di un amico* rielabora una freccia disegnata su una busta per lettere da Alexander Calder, l'amico in questione.

*Bozzetti estetici ed esercizi strumentali*

I disegni di ballerina del 1917, privi di annotazioni e già firmati, si presentano allo spettatore come opere uniche, con un loro portato estetico. Anche in Miró un disegno può essere autosufficiente.

Nei due fogli FJM 253 ed FJM 256,<sup>10</sup> la silhouette femminile occupa il campo per intero. Se volti e abiti sono ritratti sommariamente, gesti e movimenti del corpo sembrano fissati con attenzione. Rispetto alla *posa* di FJM 256 (Fig. 1), più a fuoco, nitida nei contorni e perciò lontana dalla classe degli schizzi, il disegno FJM 253 (Fig. 2) appare più dinamico, forse perché i bordi, segnati dalle ombre, creano l'effetto di un'integrazione nello spazio. L'atteggiamento del corpo e i lineamenti del volto trasformano la *posa* in una *postura*. La caratterizzazione plastica del soggetto danzante emerge al meglio nel bozzetto FJM 253. Qui la figura è in divenire, come mostrano gli arti inferiori, poco visibili. Ogni parte incontra l'altra senza scolpirsi, se è vero che la danza

è una composizione nell'atto dell'esecuzione, e in essa la forma del corpo è il tentativo di tenere insieme pezzi che muoiono ogni momento [...]. La danza elimina il sé fisico: cambiano i sensi, cambia il corpo. Il tempo serve al corpo sedimentato per cancellare se stesso e rivelarsi sorprendentemente ricco di potenzialità. (D'Orazi 2001, pp. 110-115)

Quello che vediamo è sì un disegno, ma a *statuto autonomo*; le proprietà della figura e la maniera del tratto rispondono a specifiche strategie enunciative, mirate al movimento. Qui l'abbozzo, trasgredendo la regola che lo vuole come "primo getto di un lavoro successivo", risulta un'opera in sé compiuta. Giustamente Genette (1998-1999a), nelle riflessioni sulla genesi nell'arte, distingue schizzo e abbozzo e attribuisce a quest'ultimo la prerogativa di una doppia esistenza: l'abbozzo può essere incompiuto, provvisorio, oppure già in sé definitivo. Lo studioso non indugia nell'affermare che "può benissimo costituire un oggetto artistico".

La serie di disegni del 1919, FJM 452 (Fig. 3), FJM 456 e FJM 458 (Fig. 4), palesa una tecnica e un'impostazione generale completamente

---

<sup>10</sup> FJM, che sta per Fundació Joan Miró, è la sigla preposta al codice di catalogazione di tutti i disegni di Miró conservati in quella sede.

diverse. La ballerina rimane protagonista della scena, al centro, ma questa volta la sintesi delle forme, la sottolineatura del contorno, a linea unica, e l'approssimazione dei gesti designano semplici *esercizi*, che non hanno alcuna pretesa estetica. Prive di mani e piedi, queste figure senza fisionomia non hanno rapporti con lo spazio circostante e non comunicano con lo spettatore. Difficile ritrovare nel loro portamento i ritmi della serie del 1917! Il criterio dei “sintomi” induce a considerare questi disegni come varianti a uso e consumo personale, supporti visivi per la memorizzazione di una varietà di posizioni, da recuperare in futuro. Tuttavia, in Miró, il divario tra funzione estetica e ruolo all'interno di una procedura non è mai incolmabile: pur non ottenendo il diritto alla firma, gli *esercizi* del 1919 sono degni di aggiunte cromatiche e dunque programmati al fine di un apprezzamento.

### *Ballerina espanyola*

Il generico interesse per la figura della ballerina si impregna presto, in Miró, delle marche di una cultura specifica. Il motivo del soggetto danzante, come il genere del paesaggio e quello del ritratto, assume, nell'opera dell'artista, le qualità di un popolo: è spagnolo e anzi rigorosamente catalano. Questa caratterizzazione è tanto più evidente quanto più si incontra, accanto al personaggio in costume, l'alternativa di una danzatrice apolide, priva di identità, puro emblema della danza. Il confronto servirà a notare il gioco tipico di Miró dell'associazione tra gusto del dettaglio e intento di spoliatura figurativa. Cominciamo con l'osservare le proprietà della ballerina spagnola.

In *Ritratto di ballerina spagnola* (1921, Fig. 5)<sup>11</sup> la donna è dipinta a mezzo busto e sono salienti la fisionomia del volto e i particolari dell'accosciatura. Contorni per lo più arrotondati e a matita nera stagliano il personaggio contro uno sfondo uniforme, che ha tonalità gialle affini alla sua pelle. Un alone attorno alla figura provoca l'effetto di un altorilievo. A fissare in compattezza scultorea i caratteri mediterranei della donna – forme piene, occhi marroni, capelli castani, labbra rosse e carnose – contribuiscono l'orientamento del corpo, di tre quarti, capace di suggerire profondità, e le pieghe a solco della spallina del vestito.

<sup>11</sup> Il quadro è stato acquistato da Picasso negli anni venti. Per uno studio sistematico dei rapporti tra Miró e Picasso si veda Combalía 1998.

Il genere del ritratto implica la contemplazione delle sembianze della ballerina. Ma Miró tramuta queste pose in una *burla*, ne rileva gli aspetti comici e in un'opera dello stesso anno, *Ballerina spagnola* (Fig. 6), offre una sorta di maquette del personaggio, animandolo e cogliendolo questa volta nella fase topica della danza. In un interessante articolo del 1972, Rosa Maria Malet esamina le illustrazioni di Miró dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry. Si tratta di un album di disegni, con tredici litografie dei passaggi più importanti della storia, donato dall'artista alla Fundació Miró, insieme al resto del repertorio. Per l'autrice il corpus è un modello perfetto, a livello micro, del metodo di lavoro di Miró.

Se si approfondisce la lettura de *L'auca d'Ubu*, si vede chiaramente l'evoluzione di un tema stabilito, quando comincia a far parte dell'universo di segni di Miró. A partire da questi ultimi, che sono in un numero volontariamente ridotto, l'artista mobilita la sua capacità creativa e ottiene infinite possibilità combinatorie. (Malet 1978a, p. 106)

Malet sottolinea, però, anche il ricorso a un registro discorsivo specifico, l'*auca*, tipico della Catalogna, popolare e ricco di *cocasserie*, simile al *burlesque*.<sup>12</sup> La nostra impressione è che questo registro sia prevalente nell'opera di Miró e che osservarne le declinazioni possa aiutarci a definirlo meglio, distinguendolo dal "parodistico", dal "satirico", dall'"ironico", dal "sarcastico". La nuova ballerina spagnola del 1921 ricorda, per mimica e costume, i disegni del 1917, specialmente FJM 256, di cui sembra la trasposizione pittorica, con forme bianche su fondo nero. La donna, frontale ma effigiata con un solo occhio, "in onore" della precedente visione di tre quarti, ha labbra carnose, un cappello dal lungo velo, braccia aperte che dispiegano due fasce, abito con grembiule e scarpe con i tacchi. A paragone con il ritratto, dà l'idea di un'*icona* delle tradizioni iberiche, rielaborata all'interno del linguaggio dell'artista.

---

<sup>12</sup> L'*auca* è un genere di storia per immagini che si è sviluppato soprattutto in Catalogna. Ha una struttura simile al fumetto, ma più rigida. Tutte le "vignette" sono della stessa dimensione, hanno ognuna una didascalia (*rodolí*, "cartiglio") e stanno in un'unica pagina. L'*auca* ha avuto inizio come gioco di carte con uso divinatorio, a giudicare dalle figure che inizialmente vi comparivano – la luna, il sole, stelle e animali, tra cui un'oca, che ha dato il nome al gioco. È poi stato vietato nel corso dei secoli XVII e XVIII ed è divenuto una forma d'arte.

*Una variazione sul medium: Angustias la gitana*

Negli anni venti il disegno assurge, in Miró, a mezzo costante di rappresentazione del pensiero. Ogni quadro è un *piatto di cucina* che interroga sulle condizioni di preparazione: l'artista possiede ingredienti e spiegazioni accurate, conosce le dosi, ma nulla accade finché le unità non diventano parti di un processo e le regole non perdono la loro virtualità per essere applicate. L'oggetto di valore "quadro firmato" va ricostruito attraverso un percorso temporale che, nella tensione verso il compimento, coinvolge lo spettatore cognitivamente e passionatamente. Meglio, nelle strategie del maestro catalano l'oggetto compiuto ha senso solo se lo spettatore ne riconosce l'iter, se lo scopre all'interno dei suoi trascorsi. Vale la pena di riflettere sulla provvisorietà delle scelte dell'artista, perché, come nella vita, ciò che ha valore adesso può non averlo un domani. È il rischio a cui Miró va incontro nell'intendere la propria poetica come un *work in progress*. Mutuamente, il tempo, nella misura in cui è ri-figurato in modo narrativo, diventa umano (Ricœur).

*Ballerina spagnola* (Fig. 7) prende spunto dalla copertina di un giornale, poi archiviata insieme ai relativi disegni della serie. Nel foglio EJM 4479 (Fig. 8) è riprodotta la fotografia di una donna, in primo piano a figura intera. Sta seduta con le gambe accavallate, il corpo rivolto verso l'osservatore e la testa girata a sinistra, e indossa un'ampia gonna a pois e un corpetto nero. Sorride, tiene una mano al fianco, porta una collana e dei bracciali. I capelli sono raccolti in un'acconciatura che sconfinava nel titolo della rivista, "La unión ilustrada", scritto in stampatello in alto. Ai margini del foglio, a sinistra, si legge *Angustias La Gitana Bailarina Fot Talvache* e, più in basso, il prezzo del giornale: *30 cts*. Lo sfondo, scuro, omogeneo e indefinito, dà rilievo alla sagoma, e l'assenza di un piano di appoggio la fa credere sospesa a mezz'aria. Miró usa la foto come uno spartito e la esegue a suo modo, radunando una serie di strumenti.

È il gioco di Picasso con le versioni di *Las Meninas* di Velázquez:<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Illuminanti le osservazioni di Picasso: "Sono arrivato a un punto in cui il movimento del pensiero mi interessa più del pensiero in sé. Poniamo il caso che qualcuno si metta a copiare *Las Meninas*, in assoluta buona fede. Se fossi io questo qualcuno, mi direi: 'Come starebbe se mettessi questa un po' più a destra o più a sinistra?'. Io proverei a farlo a modo mio, dimenticando Velázquez. La prova mi porterebbe sicuramente a modificare la luce o a cambiarla, per il fatto di aver cambiato di posto un personaggio. Così, a poco a poco,

sottendono tutte, nella manipolazione dei “punti di partenza”, nelle aggiunte e nelle deviazioni dai testi-fonte, un potere di immaginazione fertile, sovraesposto, una metanarrazione (Calabrese 2000). Dov'è lo stabilire un confronto con lo statuto della *traduzione*.<sup>14</sup> Il demone dell'*intentio auctoris* getta la sua ombra: è il soggetto a decidere delle sorti di un'opera, rendendola una traduzione o conferendole il ruolo di esercizio creativo. D'accordo. E le modalità di funzionamento? Se si abbandona la vecchia idea per cui tradurre significa riportare l'originale con fedeltà, parola per parola, se lo si apprezza invece come atto di ricerca, euristico, i due modelli – traduzione ed esercizio inventivo – cominciano ad avvicinarsi. Il meccanismo diventa pieno di senso perché “dialogico” (Lotman 1985). Umberto Eco che riscrive in italiano gli *Esercizi di stile* di Queneau ne è una prova esemplare, al punto da rendere indecidibile il genere di appartenenza. Entrambi richiedono la pertinenza al testo, una coerenza interpretativa a carattere sia sintattico sia semantico; ma dentro questo primo livello, l'esercizio inventivo inserisce altre storie, con scenari che permettono l'approfondimento del testo-fonte. È dunque la presenza di un fare enunciazionale, teso a proporre un nuovo contratto con lo spettatore, a differenziare i due campi. L'invenzione da un testo già esistente è autoriflessiva, mostra il suo ribattersi sull'istanza che l'ha prodotta.

Nello specifico, la trasposizione di Miró è sempre mirata a una schematizzazione geometrica delle forme e dei contenuti della figurazione. Che l'artista fosse rimasto impressionato dall'arte romanica – “la trovo commovente, è un'idea che persiste fissa nella mia mente” (Miró 1975, p. 5) – non è casuale, se si considerano i fondamenti dello stile romanico per come sono stati studiati da due grandi storici dell'arte. Meyer Schapiro (1982) rimprovera a Jurgis Baltrušaitis (2005) di aver impostato male il problema dello schematismo geometrico nell'arte romanica.

---

dipingerei un *Las Meninas* che sembrerebbe orribile al falsario professionista; non sarebbero quelle che lui pensa di aver visto sulla tela di Velázquez, ma sarebbero le ‘mie’ *Meninas*”. Si veda Brassai 1964.

<sup>14</sup> Correttezza e fedeltà sono il risultato di un lavoro sul discorso, non di un semplice *reddere verbum pro verbo*. L'equivalenza piena è impossibile e se è parziale è imperfetta. Ma proprio questa imperfezione diventa, per *ratio difficilis*, riserva di senso. La traduzione, che implica la perdita e il guadagno di elementi, determina una risemantizzazione, intesa come esplosione di informatività del senso del discorso. Si veda Jakobson 1966a e 1985; Lotman 1993; Dusì e Neergard 2000.



La contesa insegna qualcosa di molto interessante. Nel voler risolvere il paradosso tra il mobile disordine della decorazione e l'ordine permanente della costruzione, Baltrušaitis, a detta di Schapiro (1982, pp. 292-295), commette un grave errore. Distingue nettamente “gli oggetti dati dal contenuto, con le loro forme naturali e i canoni di proporzioni, e una forma o schema geometrico antecedente”. In contrasto con la mobilità e il disordine dell'oggetto particolare, lo schema sarebbe permanente, ordinato e stabile. Rispetto a questa visione, Schapiro ne introduce un'altra, che a nostro avviso serve a spiegare l'ammirazione di Miró per l'arte romanica e il pensiero che sta dietro alle sue riduzioni diagrammatiche. Considera l'organizzazione nel suo insieme e, conferendo un potere attivo e vitale alle forme naturali, ridefinisce la questione nei termini di una “congiura” tra forme costruttive e forme fisiognomiche, *interne a un unico disegno*. L'aspetto organizzato – lo schema, che non è pura forma soggiacente – va ritrovato a partire dalla sua disorganizzazione, che non è contenuto passivo. Schapiro afferma:

le figure dei timpani del XII secolo non furono disegnate secondo uno schema, ma l'artista iscrisse gli schemi successivamente sulle sue figure. Gli schemi non sono tanto le fonti della forma e nemmeno la sua formula generalizzata, quanto analisi dei disegni, astrazioni *post factum* delle loro fattezze in diagrammi più semplici. (Ivi, p. 307)<sup>15</sup>

Miró studia la figura e va in cerca di queste iscrizioni. Anche il collage, specie negli anni trenta, è un espediente di *vitalizzazione dello schema*: rende concreto il processo e dà luce al fondamento grafico di un'attività.

Così, tornando al caso di Angustias, nel disegno preparatorio EJM 4477 (Fig. 9), l'artista lascia inalterata la posizione della donna, frontale e con la testa verso sinistra, ma le scioglie i capelli e ne sospende il sorriso. Riorganizza poi in modo singolare le relazioni tra corpo e costume. Il bustino si apre lasciando intravedere un seno, mentre, tra gli strati della gonna, si scorge la gamba accavallata. Ciò che più colpisce è la restituzione plastica della figura della scarpa oltre il bordo della gonna:

---

<sup>15</sup> Per Eco (1984, p. 7) i diagrammi sono segni arbitrari con elementi di motivazione, nelle corrispondenze punto a punto tra espressione e contenuto. Il concetto tornerà utile nella prima parte del secondo capitolo.

un ovale che interrompe un rettangolo. Dei pois resta solo un accenno. Le onde dei capelli rimano con le pieghe della veste e si ripetono libere a destra. Particolare che non sfugge è infine l'inserimento, rispetto al foglio di giornale, di un piedistallo che sostiene il personaggio. Il piede rimane puntato, come nella pagina, ma su un supporto visibile. Da un lato, il grado di illusione referenziale si attenua a favore di una soluzione “concreta”,<sup>16</sup> capace di segnalare, nelle scelte costruttive, l'assunzione dell'immagine da parte dell'artista; dall'altro, il disegno scarta i tratti del medium fotografico per insistere invece su componenti e caratterizzazioni di un altro sistema, quello della scultura.

Molti fogli dei quaderni dell'artista sono riservati allo studio dettagliato di singoli elementi. Si tratta di *test locali* (EJM 4478a, Fig. 10), quasi sempre preceduti da schizzi “panoramici” dell'opera e che poi non necessariamente trovano conferma. Oggetto di attenzione sono qui le maniche del vestito della ballerina, dal disegno “a farfalla” (*papallona*) e già rifinite nelle proprietà cromatiche, sia in forma scritta sia iconicamente. Il foglio segue un ordine preciso: nella parte alta, a sinistra, *Colors papallona* funge da titolo, da condizione tematica generale, soddisfatta, più in basso, da una rappresentazione denotativa (un quadratino per ogni colore). Solo un sottilissimo tratto unisce lo schema al disegno della manica e del braccio, al centro, mentre sotto è riportata una nota con indicazioni specifiche sulle tonalità e sui possibili accostamenti (“a base di: oltremare + terra di siena naturale, oltremare, rosso ruggine + cadmio”). Infine, separate da una linea, trovano posto altre due notazioni, una relativa allo sfondo (“blu”) e una per il pavimento (“in legno”).

Leggibilità, chiarezza, essenzialità fanno di questo testo una sorta di documento scientifico. A chi occorre “far vedere ciò che è invisibile” (Bastide 2001a)? Se in una retorica dell'immagine scientifica si fa leva

<sup>16</sup> In un articolo del 1938 Vassilij Kandinskij (1973a, p. 196) distingue la pittura figurativa, che non può fare a meno dell'oggetto né sul versante creativo né su quello ricettivo, dalla pittura comunemente chiamata astratta, che lui definisce “concreta” perché viva, “si esprime esclusivamente attraverso mezzi pittorici [...]”. Per intenderla è necessario avere orecchio”. Come la musica sinfonica, così anche la pittura concreta fornisce, secondo il maestro russo, un contenuto puramente artistico i cui unici responsabili sono i tratti del significante. Ne discende la necessità di un equilibrio, di una precisione perfetta della composizione. L'arte concreta favorisce però, paradossalmente, un progresso nel campo della conoscenza della natura, “non esclude il legame, lo rende anzi più grande e più intimo di quanto non sia stato negli ultimi tempi”.

sull'efficacia, con forme diverse di contrattazione, con livelli differenti di proliferazione del senso, per chi è pensato qui il “dispositivo retorico di persuasione”? Chi è il destinatario potenziale della sineddoche di Miró? Nitido e già acquerellato, il disegno si offre come proposta del sé enunciato al sé istanza di enunciazione, espressione incarnata di un'idea altrimenti ineffabile.

L'immagine dialoga con l'artista nella sua singolarità, arrivando da un passato e nell'ottica di un futuro. La figura del seno, di grande importanza, si pone come unico elemento di recupero del bozzetto precedente, ma sbuca anche a minacciare l'impersonalità della “brutta”; ricorda quel momento, di cui parla Louis Marin, in cui saetta, nel discorso, l'istante presente,

frattura che lacera un *continuum* spaziale e temporale, una coerenza semantica e logica o una coesione sintattica a un livello o all'interno di un ordine determinato [...], intrusione disgregante della sfera enunciativa in quella enunciativa. (Marin 2001b, p. 232)

È dunque un “fuori tema” originale, ripete la posizione e l'orientamento del disegno FJM 4477, ma in un contesto che non lo giustifica. Segna così la discrepanza, nell'uso dell'immagine, tra campo artistico e campo scientifico, quest'ultimo caratterizzato dalla necessità di una “ripulitura dai fattori non pertinenti” e dalle peculiarità di un’“immaginazione ben regolata”, in vista di un preciso risultato. A differenza del documento artistico, il documento scientifico si configura come “un'imboscata senza scampo” (Fabbri).

Superata la prova sul singolo dettaglio, l'opera viene sottoposta a operazioni di spazializzazione e attorializzazione (FJM 4480a, Fig. 11). Miró divide il foglio in parti numerate (cinque in orizzontale, dieci in verticale) e traccia una *griglia topologica* che frazionerà ulteriormente la pagina in sedici triangoli.<sup>17</sup> La superficie non accoglie geometrie

---

<sup>17</sup> Si tratta di un dispositivo idealmente presente in ogni opera d'arte, instaurato per dare un assetto strutturale e dei possibili orientamenti. La semiotica, al momento dell'analisi plastica, lo ricostruisce, distinguendo categorie “rettilinee” (alto/basso, destra/sinistra) e categorie “curvilinee” (periferico/centrale, circoscrivente/circoscritto). Ma la metodologia di lavoro di Miró e la cura riservata alla preparazione ci esentano dal compito: la griglia esiste già, come preliminare necessario, pertinente a un disegno che è tanto denso di elementi di discorso da poter essere considerato risolutivo.

prospettiche, nega l'illusione referenziale di un "al di là" della rappresentazione. Al centro della scena c'è ancora *Angustias*, riconoscibile per la conformazione fisica, per la posa e l'abito, ma priva di lineamenti facciali e con mani enormi. I capelli sono nuovamente sciolti, il bustino mantiene le sembianze dello schizzo precedente: aperto, fa vedere un seno. Il disegno è un'occasione per rilevare al massimo le potenzialità plastiche delle figure iconiche. Lo si vede soprattutto dalla gonna, che diventa un patchwork di poligoni irregolari decorati a pois, a righe o a piccole onde, con effetti di luce che ne sottolineano pieghe, rigonfiamenti, sporgenze e cadute. Indizio di una diversa messa a fuoco sono le diagonali orientate, che sostituiscono il volto, e l'abbinamento forma conica + forma a goccia, nuova espressione delle gambe. Dal copricapo, contrassegno del personaggio, sembrano crescere fiori che si propagano in tutto lo spazio. Indubbiamente, il test locale è stato rinnegato. Le spalline hanno cambiato look, non sono più a *papallona*: da morbide, plissettate e a tinte uniformi sono divenute rigide e decorate. E poi, a esclusione del blu dello sfondo, la tavolozza dei colori cambia. Insieme alle notazioni sulle tonalità ("picco giallo e nero" per il cappello, "blu" per le maniche, "bianco" per il lato destro della gonna, quello che nella foto è invece il più scuro), vanno segnalati gli appunti "Rès de modular" (niente da modulare), "tot ombra sense rattles" (ombra totalmente senza strisce), "rès de fusta!" (niente pavimento in legno!). L'artista ritrae perfino in quest'ultimo studio preparatorio, quando tutti gli elementi hanno trovato posto nello schema e assunto dimensioni specifiche. Memore della foto e proteso verso il quadro, raccomanda a se stesso di omogeneizzare gli effetti di ombra, evitando gli stacchi. L'idea di un piedistallo in legno, concepita nel test locale ("a terra fusta") sembra essere respinta nello studio topologico, forse per problemi tecnici ("rès de fusta!"). Ma la frase è sbarrata, lascia intendere che c'è spazio per un ripensamento. Quanto c'è di immediato in un testo e quanto dipende invece dallo scioglimento di dubbi, da perentorie autosanzioni, dai pareri di un "io" che è polemico prima di tutto con i propri "sé"? Un'unica immagine è portavoce della co-occorrenza di due tipi di intervento; le tracce del discorso designano un presente, concomitante al fare, ma creano anche presagi di futuro. "Niente da modulare" arriva perciò come nota ultima, sentenza sui tempi adatti per la chiusura dell'opera.

All'interno della stessa serie è schedato, a questo punto, il foglio

FJM 644a (Fig. 12). È un “diversivo” rispetto al tema della ballerina, imprevisto e che rimescola le carte. Il percorso, che sembrava seguire strade tutto sommato sicure, è interrotto da una deviazione. L’intuito giustifica la collocazione del disegno prima dell’opera firmata e non subito dopo lo schizzo FJM 4477. Si osservi la scena: sotto i riflettori di un’*ampoule électrique* dalle sembianze di un sole radiante, la ballerina, al centro e a figura intera, danza. Non è in posa, questa volta, e non è ingombrata da indumenti rigidi, larghi o spigolosi. Anzi, ha perso peso e indossa un semplice gonnellino e una scarpa sola, che sembra battere il tempo. Gambe e braccia si levano flessuose, mentre spirali, ghirigori e traiettorie sviluppano un moto centrifugo. Le forme curve del cappello rimano con le volute astratte all’altezza del collo e si ripetono nelle vibrazioni del seno, sospinto qui da una retta verso i bordi della pagina, quasi a volerli superare. Per contrasto, l’altro seno resta fermo, in asse con il corpo. Dall’analisi di un disegno contemporaneo (*Ballerini spagnoli al suono di un fonografo*, FJM 637a), si deduce che la donna usa la tromba acustica di un fonografo come una protesi. Il curioso accostamento evidenzia la caratterizzazione sonora, oltre che mimica, dell’opera. A sinistra, in basso, si scopre un’originale figura di informatore interno: è una mano che tende verso Angustias un cartello con la scritta “Polka”. La ballerina sta già vivacemente eseguendo virtuosismi quando entra il “presentatore”, che annuncia il numero. La seconda nota, “Pour la danseuse”, non sta sullo stesso piano, appare incongruente con la scena, più vicina al registro della firma. È una dedica dell’artista, che implica un giudizio di valore sia rispetto all’azione in corso, se si considera la singola opera, sia rispetto alla storia della ballerina, perché l’omaggio evoca la successione delle prove. Per il montaggio delle parti, per il grado di densità nelle connessioni, e per il tipo di rapporto che il deittico della mano instaura (io-tu, e non io-se stesso), non si può parlare di uno studio preparatorio. Anche la finalità delle scritte non è la stessa: queste note, più che istruzioni per il futuro, hanno valore proprio e sono lì per essere lette da uno spettatore. FJM 644a sfugge alle norme dei programmi d’uso e diventa occasione unica di rielaborazione, *fantasia* creativa nascosta dietro l’angolo per sorprenderci. Scrive Dupin:

Le improvvisazioni sono il luogo in cui la vitalità si sperimenta e si rafforza, laboratorio a cielo aperto del segno, punta avanzata della guerriglia di Miró.

Qui più che altrove regnano l'*humour* e il gioco, che compensano il rischio, i tentativi audaci, i dadi lanciati nell'abisso. (Dupin 1981, p. 157)

Come finisce la storia della metamorfosi di Angustias? La soluzione del quadro è prevalentemente astratta e mantiene il *dessein*<sup>18</sup> delle ultime fasi, ma riducendo il numero dei dettagli e intensificando il gioco delle direttrici (*Ballerina spagnola*, 1924, Fig. 7). La “parentesi” del foglio precedente lascia forti tracce. L'impressione che il soggetto femminile sia in posa è subito contraddetta dall'aspetto degli organi. Con l'asse del corpo in diagonale, effettivamente stabile sul pavimento, la donna, orientata ancora a sinistra, ripropone i tratti della propria identità: il seno, la scarpa, la veste (con una rappresentanza di pois e un ennesimo modello di spallina), i bracciali, il cappello. Rispetto alla struttura portante, le braccia, rivolte sinuose verso l'alto, il cono della gonna, insieme alla gamba destra, e il seno, ancora sospinto all'esterno, si emancipano, agiscono per conto proprio, pur incasellati nella geometria che fa da sfondo. L'intelaiatura, commentata come “richiamo alla raffigurazione del soggetto lato per lato, tipica del cubismo”,<sup>19</sup> è comunque innegabilmente l'adattamento e il montaggio di pezzi dello studio topologico, in virtù dell'organizzazione di uno specifico scenario; l'*ampoule électrique* del disegno FJM 644a (Fig. 12) torna a illuminarlo, ma senza raggi. Nei bozzetti la ballerina rifletteva l'atteggiamento della posa fotografica, nella *fantasia* si concedeva alla danza, qui è lo specchio di una convergenza di ritmi e posture. Lo spazio scelto è quello del ballo, come indica la presenza della lampada, tra l'altro nella medesima posizione. Vi si installa Angustias, la donna della foto, che sembra avere sviluppato, con il tempo, un certo gusto per i dinamismi. Richiama infatti la posa originaria, ma dentro una perfor-

<sup>18</sup> Nella lingua francese la somiglianza formale tra i termini *dessin* e *dessein*, usati per significare rispettivamente le espressioni italiane “disegno” e “progetto”, manifesta un'analogia semantica. Condizione di identità che in Miró è solo potenziale: un disegno può essere un progetto.

<sup>19</sup> “I tracciati geometrici sono allusione ancora più chiara alle astratte discipline formali connesse al più tardo cubismo, posteriore al 1918 [...]. Ecco quindi che rappresentare, come fa Miró, il seno vergognosamente scoperto della ballerina, simile a una ridicola escrescenza attaccata al margine di un'armatura compositiva, significa sovvertire le priorità cubiste nel modo più arguto possibile: Miró fonde i suoi tracciati geometrici con un'immagine di donna che risulta sostanzialmente ‘impura’ e palesemente erotica” (Lubar 1993, p. 26). È una fortuna che l'analisi dei percorsi di produzione, mettendo a fuoco l'intertestualità, possa contrastare letture interpretative malamente risolte nella storia dell'arte e non di rado aberranti.

matività, come fermo immagine, non come ritratto. Gimferrer (1993, pp. 78-83), che si dedica a una lettura approfondita della serie del 1924, parla di un “processo ideogrammatico” volto alla meccanizzazione. La ballerina perde marche di umanità per acquisire un aspetto da automa e contrassegnare i ritmi. Il quadro è l’istantanea di un “dopo”, se si suppone che la donna debba ancora danzare, o di un “prima”, se è dimostrabile che abbia appena terminato. Le geometrie del fondale hanno tratti poco visibili, mentre il braccio sinistro, dai contorni sfumati, quasi scompare. Per effetto di stratificazioni locali e grazie alla rarefazione dei segni, si realizza una sorta di “profondità temporale”. Nel passato più lontano giacciono buona parte dell’intelaiatura e il braccio evanescente; quindi, sovrapposti, i triangoli meglio definiti, la lampada e il piano di appoggio. Sullo stesso piano, ma più vicino a noi, si trovano la manica del vestito, la gonna e il seno, sospinto dalla retta. Infine, nel presente imminente, vediamo l’asse del corpo del soggetto, l’altro braccio, che nasce però da un formante del secondo strato, con una soluzione di continuità, e il cappello. In questo senso è possibile immaginare – ma è solo una proposta – che la rappresentazione sia già avvenuta, che il seno abbia ora ripreso la sua forma unitaria, per quanto ancora non recuperato dal corpo, e la donna si stia accingendo a salutare il pubblico. L’ipotesi prende spunto dalla rima plastica che, legando il triangolo a sinistra sullo sfondo alla forma della gonna a destra, con le dovute differenze di piano e di intensità visiva, istituisce un rapporto simbolico di non concomitanza temporale. L’omologazione tra categorie del piano dell’espressione e categorie del piano del contenuto potrebbe essere allora

tratto sfumato:tratto marcato  
 ::  
 in profondità:in superficie  
 ::  
 passato:presente

Attraverso la ballerina, il quadro, frutto delle operazioni che l’hanno preceduto, comunica l’esito con un inchino, ringrazia e si congeda.

Ma Miró non mette mai fine all’idea che germina dalle proprie opere. Innesta, pota, fa maturare, poi torna a irrigare. L’interesse per il motivo della ballerina si risveglia nel 1924, in un disegno (EJM 655a, Fig. 13) che riprende da vicino l’assetto topologico della *fantasia* EJM

644a. La danzatrice sta al centro, ma non è in movimento, e in basso, stavolta a destra, si riconosce la mano-simulacro dell'informatore, che invita alla performance. Il cartello con la scritta "Polka" è sostituito da un formante circolare, all'interno del quale sta una figura aracnoidea, il pube, allusivo al genere femminile. Ecco in nuce il primo *miroglifico*, che impareremo a decifrare, insieme agli altri, nel secondo capitolo. Intanto se ne osservi il doppio regime, dentro il tondo appunto, e in asse con il corpo della donna. La ballerina del 1924 prende in prestito da *Angustias* la conformazione dei capelli e uno scampolo della gonna. L'effigie della stella, altro glifo dell'artista, subentra al sole, l'*ampoule électrique* del disegno FJM 644a, e dà comunque allo spazio una connotazione topica: il soggetto è nuovamente sotto i riflettori, esposto con la didascalia-omaggio "Danseuse". Unità separata dalla prima serie, il disegno prende il senso di una testimonianza. Anche qui elementi enunciazionali con funzione informativa entrano a far parte del ricordo, scardinandone la natura finzionale: fissano il tempo della revisione e assegnano al quadro, retrospettivamente, il valore di una meta.

Quando finisco qualche cosa scopro che è solo la base per quello che intendo fare successivamente. Non si tratta mai di nulla di più che un punto di partenza, da cui devo muovere per andare nella direzione opposta [...]. Lungi dall'essere un lavoro terminato, per me è solo l'inizio, un letto caldo per l'idea che è appena germogliata. E poi, le devo forse ricordare che quel che più detesto è ciò che dura? (Miró in Trabal 1988, p. 39)

Si considerino le funzioni del disegno finora incontrate: un abbozzo, alcuni esercizi, un test locale e uno studio topologico, tutti lavori preparatori ma influenti sulla semantica della serie. Si possono classificare come nuove identità artistiche il ricordo, la fantasia e la trasposizione inventiva, macrocategoria che dà senso all'intero percorso di *Angustias*. È emerso inoltre il largo impiego della notazione verbale, utile a un *io* che esamina, guida e negozia le proprie posizioni, mai per fornire generiche dichiarazioni di poetica e sempre per mettere a punto programmi di azione.

#### Remake o del divenire di una danza

La variante immaginata un anno dopo, la *Ballerina II* del Museo Rosengart (1925, Fig. 14), offre l'occasione per pensare lo statuto del *rema-*



ke. Come si determina il rinnovamento di quadri già firmati? Gérard Genette, nel classificare i plurimi dell'opera d'arte, distingue la *ripresa* – “rifare, o fare di nuovo, in maniera nuova sullo stesso motivo, tematico o formale, e senza copiare, un'opera anteriore” – dall'*adattamento*, che, concepito per un pubblico o una destinazione pratica particolari, coesisterebbe appieno con il testo di origine. Gli adattamenti mantengono il rapporto di filiazione più dei remake, che sono versioni interamente autonome, suscettibili secondo Genette (1998-1999a, pp. 186-189) di disperdere l'immanenza dell'opera in due o più oggetti.<sup>20</sup> Il teorico francese afferma, però, che questa antinomia dipende dalle convenzioni culturali. Vediamo se e come si manifesta nell'attività di Miró.

Nell'unico bozzetto che precede la tela (1925, FJM 655b, Fig. 15) le due attestate proposte di rappresentazione della danzatrice, *in posa* e *in movimento*, sembrano convergere. La coppia statico/dinamico è quel che resta del “capitale” sulla ballerina, insieme a una ciocca dei capelli. A parte ciò, la figura tradisce il suo passato e prende un'altra strada: è un'astrazione sia rispetto alla *semiosfera*<sup>21</sup> spagnola in cui finora è stata immersa, sia rispetto all'iconologia che l'ha caratterizzata. Un indizio della tendenza alla sintesi e al potenziamento plastico degli elementi che si riscontra anche nel disegno FJM 655a (Fig. 13). In FJM 655b, rispetto a FJM 655a, a sinistra, attorno a un asse verticale, ruotano sei ellissi, tratteggiate e crescenti di diametro dall'alto verso il basso. Le loro circonferenze si intersecano, formando un unico insieme. Dal contrasto tra la linea continua del perno, elemento immobile, con la sua forza di gravità, e la discontinuità dei segmenti che lo percorrono, in una traiettoria di pieni e vuoti ripetuti, si ha l'impressione di una tridimensionalità dinamica. Ecco l'effigie di una *piroetta*, il modo in cui un'immagine fissa esprime l'idea di un corpo in rotazione. Accanto a questo primo attante, a destra, si trova una seconda figura antropomorfa. È la ballerina, con il pube in evidenza. La testa, nella parte alta, è in chiaroscuro e ha l'aspetto di una luna, l'asse funge da colonna ver-

<sup>20</sup> Sulle più recenti pratiche di replicabilità, oltre alle tradizionali categorie di genere, si veda Dusi e Spaziante 2006.

<sup>21</sup> È un termine che Jurij Lotman ricava, per analogia, dal concetto di “biosfera”, introdotto dal geochimico Vladimir I. Vernadskij. La “biosfera” indica l'ambito necessario all'essere vivente per la sua sopravvivenza biologica. Lotman applica l'idea agli studi di semiotica della cultura, per definire il continuum, con formazioni, confini e frontiere di vario tipo, che rende possibile la vita sociale, di relazione e comunicazione. Si veda Lotman 1985.

tebrale, mentre quello che nella nostra enciclopedia corrisponderebbe all'icona di un cuore diventa adesso il bacino, da cui partono le gambe, l'una ferma, l'altra piegata in un arabesque. Tutto qui; il disegno è una presentazione asciutta, decisa e senza note a margine, di due tempi della danza, con attanti diversi ma compresenti nello stesso spazio.

Nel quadro Miró rispetta i termini dello studio e opta per dimensioni molto grandi. In *Ballerina II* (115,5 × 88,5 cm, 1925, Fig. 14) c'è dunque una più ariosa distribuzione degli elementi nella scena. Lo sfondo, a dominanza blu/viola, non saturo, fa risaltare i momenti clou della piroetta: i cerchi gialli e realizzati con tocchi di pennello a tecnica *pointilliste*, la forma a cuore del bacino, rosso, intenso e saturo, e la testa, un formante metà nero e metà bianco. Le altre componenti – le gambe, gli assi verticali, il pube – sono nere e dipinte con tratti più o meno spessi. A stabilire tra i due attanti un legame che manca nel progetto dell'opera, è la rima cromatica rossa tra i fianchi della ballerina e i primi punti della figura astratta, in alto. Il gioco di commutazione degli elementi si risolve in un paradosso per lo spettatore: nel disegno, e ancor più nella tela, “cuore” e “luna” sono, per le loro posizioni, anche un “bacino” e una “testa”, caso singolare di omonimie visive. L'opera consente inoltre di percepire un movimento rotatorio in entrambe le figure, nelle orbite della piroetta e nel graduale contrasto di luminosità della sfera, indizio di un passaggio di stato. Assente nel disegno preparatorio, una cornice interna, inquadrando doppiamente i personaggi, li sovrappone e invita ad accorciare le distanze. È un bordo marrone, sfrangiato e non uniforme, anch'esso dinamico. L'antagonismo con lo sfondo crea l'effetto del “superamento di una soglia” (Gruppo  $\mu$  2007), inaugurando una zona limite, tra il “qui” dell'opera e il “là” del quotidiano. Uno spazio di transizione dove l'artista appone la sua firma.

La prova che per Miró “ciò che conta non è l'opera in sé, ma quel che semina, il seme dal quale scaturiscono altre cose” (Miró in Tàpies 1988a, p. 25), arriva vent'anni dopo in un foglio, FJM 2245 (1944, Fig. 16), che sembra il remake di *Ballerina II*. Come nell'esemplare della serie di *Angustias*, anche questo nuovo disegno non è un omaggio o una semplice commemorazione del quadro. Ne discute criticamente l'eredità. Miró ripropone i due soggetti, ne mantiene la sintassi, ma sceglie questa volta di ritrarli in posa, dando un aspetto puntuale alle volute della piroetta. L'immobilità rende concreta e antropomorfa la figura astratta. Al contempo il pube della ballerina si correda di fiam-

melle e il formante sferico perde l'ambiguità di significato e si sdoppia in una testa e in un quarto di luna. È ancora visibile, cancellata con la gomma, la prima versione del pube, che era molto più grande.

Dal remake comincia a definirsi una storia, che aggiorna l'atto unico precedente e schiera una successione di fotogrammi. Su un pezzo di carta di ridottissime dimensioni, strappato ai bordi (FJM 2358, Fig. 17), lo stato delle due figure si trasforma in un'azione. La silhouette della ballerina tocca, all'altezza del bacino, il corpo della piroetta. Sulla sua colonna vertebrale compare un "cuore", che prima era presente *in nuce*, coincidente con il bacino, e adesso ha invece una sua individuale configurazione. Si risolve così anche l'ambiguità sul formante rosso a tre estremi. Il bozzetto offre simultaneamente le quattro immagini dei significati di "testa", "luna", "bacino" e "cuore". L'incontro con segni diversi, in altri contesti, avrà su di essi un potere di *metamorfosi*, quello che, per citare André Malraux (1965), "non è un accidente, è la vita stessa dell'opera d'arte". Nel disegno, per esempio, è il processo in atto, la congiunzione tra i due corpi, a riscaldare il cuore (provvisto di fiamme) e aumentare il desiderio (le faville dell'organo femminile diventano ora linee ondulate, "vapori"). Sia *ripresa* sia *adattamento*, la "sèrie revisió", come viene definita dall'artista nel foglio,<sup>22</sup> permette una retrolettura che dà comprensibilità all'intera sequenza. Mantiene un legame genealogico con i primi tempi della storia, "le si *adatta*", ma per svolgere una funzione narrativa, di trasformazione pragmatica e passionale, sotto l'occhio attento dello spettatore. L'analisi delle procedure artistiche di Miró porta ancora una volta a respingere l'idea del bozzetto come testo a carattere esclusivamente strumentale.

### *Il distacco dalla pittura. Ballerina collage e collage-oggetto*

Nel 1928 l'artista torna sulla formula della ballerina spagnola. Progetta una variante povera di elementi, che sfrutta le risorse di altri materiali e si realizza rendendo pertinenti le operazioni e le modalità della fase preparatoria. A livello della figurativizzazione le modifiche sono mini-

---

<sup>22</sup> Non esiste una versione pittorica successiva al disegno. Nel 1958 l'artista recupera nuovamente il tema in uno studio molto simile a FJM 2245, schedato come FJM 2270a. Se si esclude la sostituzione del segno "luna" con una "stella", quest'ultimo bozzetto del gruppo non offre variazioni interessanti.

me, ma apprezzabili. Il collage *Ballerina spagnola* (Fig. 18) è indicativo del rapporto fecondo, coltivato dai tempi di Parigi, al 45 di rue Blomet, tra Miró e i poeti coetanei, Paul Éluard certo, ma anche Robert Desnos, Max Jacob, Georges Limbour, Louis Aragon, Benjamin Péret. La loro frequentazione apre nuove porte all'artista catalano, gli permette di andare al di là della pittura (Miró 1975, p. 19), inventando, per traduzione dalla poesia, composizioni visive inedite.

Il documento inaugurale della serie, FJM 535 e FJM 571 (Fig. 19), mostra l'impiego di una tattica estremamente interessante. Miró incolla su un foglio, dove ha già tracciato uno schema, un secondo pezzo di carta, per rifare il disegno e apportare correzioni confrontandolo con il primo. Questo tipo di impianto sollecita, a nostro avviso, la digressione del collage. Nella pagina si vede, a sinistra, l'ormai noto asse verticale, affiancato da una forma circolare a cui si sovrappone la figura di una piuma. Accanto, a destra, c'è un cono in chiaroscuro che al centro della base ha un piccolo oggetto "incorniciato" dall'ombra. La prassi del confronto fra più prove è ripetuta nel bozzetto successivo, FJM 540 (Fig. 20), sul quale si trovano altre due carte con esercizi (FJM 576 e FJM 577). Gradualmente, nelle tre versioni, l'artista svuota la figura conica, privandola degli effetti d'ombra e poi della base, cioè della tridimensionalità. In quella che costituiva l'area del cono rimane una scarpa, l'oggetto che prima era difficile riconoscere.<sup>23</sup> Il disegno FJM 542a (Fig. 21), la "bella copia" degli studi precedenti, conferma questo diagramma di relazioni. Segnala, con il dettaglio saliente della scarpa, che si è di fronte a un nuovo punto di vista su *Angustias*.

Impegnato in una rigorosa opera di semplificazione, l'artista raggiunge la massima economia di elementi nel bozzetto FJM 543, che dà adito a un'*alternativa*, in seguito respinta. Il foglio presenta un asse verticale e un cerchio al centro. In basso, all'interno di un rettangolo, si ripetono il cerchio e l'asse, coordinati in modo da sembrare una testa e la postura eretta di un corpo. In fondo c'è la scarpa. L'immagine della ballerina è ridotta qui ai tratti fondamentali, mentre solo la calzatura

<sup>23</sup> Per deduzione, il cono è una gonna. Il passaggio dalla versione a pieghe, a pois, colorata e in chiaroscuro (FJM 4480b), al solido conico (FJM 535), alla figura conica senza effetti di ombra (FJM 540), fino al formante ad angolo acuto (FJM 576), fa notare la "quantità" di variazioni, ma mette anche in risalto, per contrasto, la permanenza della "qualità" della larghezza, dell'ampiezza. Un *tratto standard* non è mai un fattore inerte, in termini estetici e di genere; è un elemento che mantiene invece degli indizi percettivi.

resta in memoria, come espressione del costume spagnolo. Per Miró qui si tratta di capire se attualizzare il motivo della ballerina attraverso la sua figura vestita – gonna e scarpa – o tramite le caratteristiche della postura. La piuma, intanto, è scomparsa, non sappiamo se deliberatamente o per una dimenticanza.

Il collage (Fig. 18) è l'esatta trasposizione del bozzetto rJM 542a. Su un supporto di legno levigato l'artista traccia l'asse verticale con un segno scuro di matita. Accanto, la testa della ballerina diventa una *macula* circolare bianca, che risalta sulla superficie senza acquisire, però, un proprio spessore. La percezione della sua variabilità è ottica, perché il formante, eseguito a piccoli tocchi, aderisce al piano, ma quasi tattile per via della differenza, di saturazione e di energia radiante, espresse dai due materiali, il legno e il pigmento di colore. Inaspettatamente, Miró trasferisce nel collage il *frame* con la figura vestita: un foglio di carta vetrata con il disegno del triangolo senza base viene inchiodato sul supporto e mantiene l'identica posizione che aveva nel lavoro preparatorio. Nello stesso punto è incollato un ritaglio di giornale con la figura di una scarpa. Sono dunque presenti entrambe le tipologie di collage<sup>24</sup> conosciute: la prima, che fa uso di materiali eterogenei e gioca sul contrasto testurale tra elementi diversi; la seconda, che presenta invece associazioni di unità eterogenee quanto alle loro funzioni abituali, ma appartenenti comunque allo stesso sistema, e ugualmente ottenute per mezzo di forbici e colla. La differenza risponde acutamente alle ragioni del testo. Il giornale, infatti, pur essendo un pezzo di carta come il disegno, valorizza, nell'accurata fattura e negli effetti di lustro della scarpa, il concetto di "ballerina vestita", riproducendo l'universo discorsivo da cui il tema proviene (la copertina de "La unión ilustrada" con la foto di Angustias). Tale riproduzione, è bene notarlo, entra in conflitto "linguistico" con il foglio su cui aderisce. Punto di partenza (ispirazione) e campo di lavoro (realizzazione) si ritrovano insieme. Otto chiodi disposti ai bordi e contrasti di tonalità e consistenza tra la pagina e il legno creano una "finta" cornice. La silhouette della ballerina si staglia così contro

<sup>24</sup> La distinzione, generalmente accettata, tra collage tridimensionali e collage su carta è un po' troppo netta. Non rende conto del portato degli effetti di testura, spesso co-presenti nella pagina. Un collage bidimensionale può benissimo essere creato con carte di diversa qualità, non omogenee, che parlano linguaggi differenti. Così, la carta vetrata ha una resa antitetica alla carta semplice da stampa ed è diversa da quella lucida, in seta o da imballaggio.

gli altri elementi, le unità che la definiscono nell'idioletto di Miró. È ancora legittimo parlare di *encadrement*? Che cosa succede a quello che ufficialmente è il dispositivo di presentazione e comunicazione dell'opera, ovvero la cornice? Essa si enuncia all'interno di un collage. Questo collage, da un lato, non possiede *frame*: resiste, come ogni testo grafico, alla costituzione di una natura artistica, appartenendo a un genere che si vuole più vicino alle pratiche del quotidiano; dall'altro, offre tracce di colore, paradossalmente su legno. Vale la pena di osservare come la curiosa cornice inquadri un disegno. La critica giustifica il cambiamento di tecnica di Miró ricorrendo al suo motto "Voglio assassinare la pittura". Il collage segnalerebbe, secondo Christopher Green, "un attacco alla pittura, con un sentimento di ribellione, che si estende al supporto perforato dai chiodi e *assalito* da materiali di scarto" (Green 1993, p. 28). Ma Green manca di considerare l'ascendente che questa modalità compositiva esercita sul progetto dell'opera. Preparatorio vuol dire in questo caso *preliminare*, acquista il senso di una causa necessitante.

La direzione presa cresce e raggiunge l'acme con un "collage-oggetto", cioè con una versione pienamente tridimensionale (Fig. 22). I principi tematici sono gli stessi, ma il montaggio di altri materiali porta a una nuova pertinenza predicativa. Con lo stesso procedimento, cioè attraverso la colla, un unico foglio riunisce quattro prove successive (Fig. 23). Ospita il primo disegno (EJM 9927b), parzialmente coperto dalle altre bozze e in cui si vedono elementi che ritorneranno anche in seguito. Un semplicissimo schema di posizionamento delle unità (EJM 9928) mostra infatti, al centro, un segmento arcuato con trattini obliqui – la piuma scomparsa nella versione definitiva del collage – e, in alto, un cerchio nero di dimensioni ridotte. Il terzo bozzetto (EJM 9929a), collocato in basso a sinistra, è invece provvisto di note. Vi riconosciamo la figura della ballerina in posa (si veda EJM 2245, EJM 2358, ma soprattutto EJM 543), con le gambe sostituite dalla piuma, che è qui orientata verso l'alto. Le note occupano la seconda metà della pagina e offrono coordinate per la messa in scena: "Danseuse (agulla / de cap i pluma canari / sobre una gran fusta / amb Ripolin blanc / molt brillant//)". È in nuce l'idea dell'uso di oggetti specifici (uno "spillo", una "piuma", un pezzo di "legno"), di tonalità cromatiche ("bianco"), di gradi di luminosità ("brillante"); ma si programmano anche la disposizione delle forme ("sopra" la piuma un pezzo di legno), le dimensioni (legno "grande"), l'intensità della luce (bianco "molto"

brillante), alcune caratterizzazioni degli elementi (piuma “di canarino”, bianco “Ripolin”). Rispetto all’immagine, il testo scritto è ricco di dettagli, lavora sulle impressioni visive e tattili da suscitare. Sul margine destro del foglio, l’accenno tra parentesi al “Portrait de Mme”, incompleto, rimane non interpretabile. Il quarto studio (fJM 9930) è eseguito su un pezzo di carta più piccolo, dai bordi irregolari. Qui la ballerina è disegnata a inchiostro e ha la piuma incorporata nella colonna vertebrale. La saturazione nera crea risalto con lo sfondo, che a sua volta è messo in evidenza, ai margini della pagina, da un bordo sottile sempre realizzato a inchiostro.

Ecco un tipo di bozzetto definibile, per le sue specifiche finalità, come un *esperimento ad hoc*, destinato all’osservazione dei possibili effetti di chiaroscuro. Con questa tipologia di disegno, che presenta i caratteri della simulazione, l’artista verifica le potenzialità del modello assumendo per se stesso il ruolo di primo spettatore. Se è vero che il *débrayage* pone l’enunciatore nelle condizioni di farsi enunciatario, il dispiegamento delle fasi di crescita di un’opera permette di rilevare, nel succedersi degli interventi, nelle correzioni, nelle invarianze, nelle aggiunte, anche le sensazioni euforiche e disforiche dell’auto-sanzione.

Paul Éluard ha composto una dedica in onore di questa *Ballerina spagnola*. In poco meno di sette righe restituisce il senso del concetto di trasformazione nell’opera di Miró:

Una delle due donne che ho meglio conosciuto – ne ho conosciute altre?  
– quando l’ho rincontrata si era appena invaghita di un quadro di Miró: la  
*Ballerina spagnola*, quadro che non si può sognare più nudo. Sulla tela vergine,  
uno spillo per cappello e la piuma di un’ala. Primo mattino, ultimo mattino,  
comincia il mondo. Mi isolerò, mi oscurerò per riprodurre più fedelmente la  
vita fremente, il cambiamento? Mi assalgono delle parole, che vorrei fuori, nel  
cuore di questo mondo innocente che mi parla, che mi vede, che mi ascolta e  
di cui Miró riflette, da sempre, le più trasparenti metamorfosi. (Éluard 1937,  
pp. 79-80)

Il cambiamento è sintomo di una vita fremente, impaziente di azione. Non può essere oscurato. Miró lo manifesta, nel caso della ballerina, attraverso i tratti della “nudità” e della “trasparenza”. Il collage-oggetto (*Ballerina spagnola*, 1928, Fig. 22) risponde quasi perfettamente alle indicazioni di fJM 9929a. Presenta la ballerina come l’esito della com-

binazione di una sferetta e di uno spillo che, infilzato dentro un tappo di sughero e incollato al supporto, mantiene in equilibrio la struttura. Dietro lo spillone sta la piuma, adagiata sul tappo e non posta sotto, come previsto nel disegno e nella nota. Anche l'orientamento è diverso, con la punta verso sinistra. La tela è ricoperta di uno strato di colore bianco, compatto e luminoso. La sfera, d'acciaio e di colore scuro, ricorda molto, per gli effetti di lucentezza, il contrasto bianco/nero di *Ballerina II*. Lì il formante circolare esprimeva l'idea del movimento per fasi, attraverso sfumature nel passaggio di tonalità e una doppia possibilità di iconizzazione (testa/luna). A definire l'*assemblage* sono oggetti leggeri e di piccole dimensioni, tanto che la figura, stagliata al centro contro lo sfondo grande e bianco, sembra librarsi. E tuttavia l'ombra, proiettata sulla superficie, suscita l'impressione di uno sdoppiamento, riportando la tridimensionalità su un piano a due dimensioni. Così la "personalità" della ballerina da un lato assume una sua autonomia e sembra quasi carezzabile; dall'altro, invece, continua ad aderire alla sua *imago*, forse perché la trattiene in memoria, insieme alla forma del bacino. L'immagine della danzatrice è la "trasparente metamorfosi" di cui si innamora Éluard, contro la consistenza tenue dell'oggetto. In questo senso si può dire che le forme di Miró sono sempre *formanti*, partecipi presenti: implicano l'idea di un pattern non immobile, ma che risulta da una dinamica tensione di forme.

È interessante notare che il poeta francese attribuisce la "nudità" al quadro, definito *vièrge*. Le opere di Miró, in effetti, lasciano libere vaste zone. Mostrano il vuoto. Lo si potrebbe credere l'elemento costruttivo e basilare dello spazio, nel groviglio di figure e segni. Per Agnès de la Beaumelle (1999, p. 22) il fondo sarebbe una sostanza vivente, la materia di un corpo aperto, latente, e che diviene il soggetto stesso della pittura; scenario di enunciazione, a funzione dichiarativa, indicale; campo performativo in cui si manifestano l'incidente, l'aggressività o la cattura; spazio sospetto, non identificabile, territorio di tracce, macchie e colate, come anche di segni sparsi, residui, frammenti di finzione. La tematica è al centro del progetto espositivo *Magnetic Fields* di Krauss e Rowell (AA.VV. 1972a), già citato, debitore della dicotomia individuata da Waldemar George (1929). Lo studioso divideva l'opera di Miró in due categorie. Riconosceva, da una parte, i quadri grandi e vuoti, "di una vacuità fisica che compensa agevolmente la loro magia interna"; poneva, dall'altra, i quadri "incongruenti, animati da strani



omuncoli e da piante chimeriche, da insetti giganteschi, montagne nane, mastodonti, mammuth, vampiri, cinocefali”. Krauss e Rowell hanno il merito di avere pensato questa “vacuità fisica” in termini di “magnetismo”. Più tardi la Rowell ammette di averlo ripreso da una dichiarazione dello stesso Miró:

Fuggivo verso l'interno dell'assoluto della natura. Volevo che le mie macchie sembrassero aprirsi, disponibili al richiamo magnetico del vuoto. Mi interessava il vuoto, la vacuità perfetta. La introdussi nei miei sfondi pallidi e opachi, e i segni lineari che vi sovrapponevo erano i segni della progressione del mio sogno. (Miró in Chevalier 1962, p. 8)<sup>25</sup>

A dispetto della tesi delle due autrici, secondo cui nella poetica di Miró ci sarebbe un “progresso” dalla funzione “iconica” dell'immagine a significati “simbolici” quali appunto il magnetismo del vuoto, la *Ballerina spagnola* del 1928 mostra che figura e vuoto convivono. Non è il richiamo del pittore all'infinito e alla contemplazione interiore. Il vuoto ha un potere attrattivo, che le figure rendono operante. Lo conferma Meyer Schapiro, quando scrive:

Miró ha per esempio sentito l'attrazione della superficie irregolare e duratura della roccia e l'ha usata come fondo su cui dipingere forme astratte concepite di getto, simili a segni. La partecipazione del vuoto circostante è ancora più evidente laddove si presentino numerose figure: allora gli intervalli tra esse producono un ritmo di corpo (pieno) e di vuoto, determinando effetti di intimità, intromissione e isolamento. (Schapiro 2002, p. 96)

Pitture e rilievi murali preistorici convivevano con gli accidenti e le irregolarità di un fondo non meno articolato del segno e chiamato a ricordarsi con esso, come il silenzio con i rumori. La levigatezza e la definizione del campo interverranno in età moderna, rendendo possibile quella trasparenza del piano senza la quale la rappresentazione della terza dimensione non esisterebbe. Ma Miró è poco interessato alla modernità e, dal canto suo, torna a *inventare lo sfondo*, valorizzandone il

---

<sup>25</sup> Si veda anche AA.VV. 1993d. Krauss e Rowell si ricollegano espressamente al volume di André Breton e Philippe Soupault *Les Champs magnétiques*, pubblicato nel 1919 e considerato il libro cardine della poetica surrealista.

vissuto materico insieme all'azione erosiva del tempo. L'artificio consiste nel renderlo quanto più "vergine" possibile. È l'affacciarsi di nuove pregnanze, esito di specifiche maniere di spazializzazione. La teoria della rappresentazione visiva ha trascurato il problema delle strutture di senso sottese a quel modello di spazialità che Calabrese (1991, p. 162) definisce "superficie materica del quadro". L'effetto di spessore, almeno nelle opere di Miró, nasce infatti non solo da tangibili tracce di gestualità, "in pieno", ma anche dal percepire, nelle sintassi, forme che appaiono "in cavo", suscettibili di provocare effetti enunciativi – nello snodarsi della storia – o enunciazionali – se voragini, buchi o sincopi, come effetti di una presenza a monte, intervengono a turbarla. È la questione degli "spazi bianchi" discussa da Marin, il quale, riprendendo i principi di Poussin, distingueva molto bene il "bianco della luce" dal "bianco diafano" della rappresentazione e continuava separando "il bianco della superficie", non ancora marcata, intrappolata dalle linee e cancellata dai colori, dal "bianco dello sfondo". Si consideri quest'ultima tipologia:

Significa "senza figura" o "intra-figura", sfondo privo dei mezzi strumentali per la costruzione delle figure, come la linea di struttura o di disegno, la linea di articolazione ma anche quella di contorno che circonda la figura. Sfondo privo anche dei colori nelle loro applicazioni locali e nei giochi aerei e atmosferici, qualità secondarie dei corpi e dei valori delle ombre e delle luci sui corpi e tra i corpi. (Marin 2001b, p. 226)<sup>26</sup>

Ora sappiamo che queste "forme astratte simili a segni" non sono "concepite di getto". Il "nudo" di Éluard è un'aria che mette in esercizio delle forze.

#### *Una variante stilistica a effetto straniante*

L'analisi del motivo è adeguata a spiegare il sistema di Miró perché, nel suo *modus operandi*, un'idea coltivata riemerge con il tempo e, nella dialettica con il già fatto, riflette approcci diversi alla vita. La nuova *Ballerina spagnola* è progettata tra il 1933 e il 1935, testata nel 1941 e

---

<sup>26</sup> Il riferimento a Poussin è la lettera-testamento a Madame de Chambray del 1° marzo 1665, dal titolo *Principi che ogni uomo dotato di ragione può imparare*.

collaudata nel 1945. Già la fase preparatoria dell'opera è sufficiente a manifestare una *variante stilistica* significativa.

Il foglio EJM 1345 (Fig. 24), quadrettato e numerato, ha l'aspetto di una *prova topologica*. La scena è occupata, per tutta l'altezza della pagina, da un personaggio con la testa di profilo e il corpo frontale. Il naso è sproporzionato, prominente e gibboso, l'occhio e la bocca sono ravvicinati, ma ben individuabili, e da una grossa escrescenza della testa scende un velo. Priva di mani e piedi, la figura ha il busto coperto da un'ampia veste e le braccia fatte di tessuto e gesticolanti: la sinistra solleva un oggetto, la destra è diretta in basso. Sotto il collo trova posto un formante a tre estremità, una specie di cuore rovesciato, che ospita al suo interno un seno. Infine, sulla nuca del personaggio e diretta verso il margine superiore del foglio, si vede una lumaca. Al suo corpo è attaccata la figura della vulva.

La ricchezza di elementi, utile a esprimere una pregnanza figurativa e una sintesi maggiore che in passato, dà adito a una caricatura, che è "ritratto carrico" (Malvasia 2005). L'opera attraversa a ritroso le varianti astratte della ballerina, ne conserva alcuni tratti, ma si ricollega soprattutto alla foto di Angustias e ai dipinti iconici dei primi anni. Che sia proprio la danzatrice spagnola lo si vede dal velo, dai fazzoletti, dai bracciali, dal grembiule. Le proporzioni fisiche ne sconvolgono le sembianze: le labbra carnose, schiuse e sollevate, insieme all'occhio, fasciato da un contorno e con un ciglio arcuato, sfociano in un ghigno. Il disegno è annerito nelle parti interne non tanto per creare zone di chiaroscuro, ma piuttosto per restituire un effetto a carboncino. Mancano le gambe, i movimenti sono goffi, l'equilibrio è precario (si osservino i punti di giuntura, in particolare tra la testa e il collo). Fino a questo momento le versioni del motivo seguivano la linea schematica inaugurata con il quadro del 1924. Ora il modello è stravolto, non solo a causa della diversa idea figurativa che l'artista propone, ma per la maniera di "lavorarla", per il trattamento a macchia e la dilatazione delle forme. Così lo spettatore viene destabilizzato, posto di fronte a un nuovo contratto. Da un lato per la forza dell'abitudine, dall'altro per la difficoltà dell'apprezzamento, rimane incerto sulla determinazione della riconoscibilità.<sup>27</sup>

Si sa che l'illusione referenziale dipende dalle modalità di funzio-

<sup>27</sup> Gimferrer (1993) illustra molto bene le dinamiche sottese alle metamorfosi zoomorfiche degli anni trenta.

namento di un universo dato, per come integra il fruitore nella sua prospettiva, per l'instaurarsi di un rapporto di fiducia fondato sulla soddisfazione, nel tempo, delle aspettative nutrite. Apprezzamento e valutazione non possono prescindere dalla relazione paradigmatica con i contenuti esperiti (si veda Danto 1992). La rottura di simmetria, che attraverso procedure di scarto alla norma apre un orizzonte tensivo e suscita curiosità nel fruitore, ha un effetto iniziale di "disturbo", perché appare irragionevole rispetto a un passato condiviso. E tuttavia, proprio con l'infrazione, questo "faticcio di un feticcio" (Fabbri 1998a, pp. 81-84) costringe a ritornare sulle sembianze della ballerina. Sostituisce a un modello già codificato, e quindi di dominio pubblico, una nuova visione soggettiva. Ecco in che senso Gombrich e Kris (1967) sostenevano che la caricatura è più simile e vera di qualsiasi imitazione: "Non cerca la forma perfetta, ma la perfetta deformazione". E, andando al contenuto interno delle cose, è addirittura più vera della realtà stessa. Ci fa pensare altrimenti.

Dupin (1987, p. 37) assume il punto di vista di Miró. Capisce che i frequenti e profondi cambiamenti di stile mirano a una calibratura della figuratività, raggiunta attraverso la competizione tra più modi espressivi, che si autenticano l'uno con l'altro, a forza di contrasti. A suo dire, in Miró "il conflitto è anche una forma di complicità".

#### *Ballerina in un laboratorio di segni: paradigmi visivi e composizioni poetiche*

Il 1940 è un anno cruciale nella produzione dell'artista. In queste date, infatti, ha inizio un'intensa operazione di vaglio e riordino degli elementi: alcuni vengono scartati, altri si impongono in modo stabile. Il motivo della ballerina è presente e partecipa delle nuove dinamiche. Accanto alla straordinaria serie delle *Costellazioni*, di cui si parlerà estesamente nel secondo capitolo, Miró esegue disegni singoli, non funzionali alla realizzazione di opere d'arte; fabbrica, con il loro tramite, un laboratorio personale di segni, la cui lettura consente di assistere, per la prima volta, all'invenzione di un'iconologia.

A Varengeville, piccolo villaggio sulle coste della Normandia, il pittore catalano trascorre l'estate del 1939 e, insieme alla famiglia, tutto il periodo che va fino al maggio del 1940. Sfugge così all'avanzata delle truppe tedesche all'indomani della dichiarazione di guerra. Di tanto in tanto fa ritorno nella casa di Palma di Maiorca. Dalle indicazioni

fornite da Queneau (1981a), è qui a Varengeville che lui e Miró si sono frequentati, dopo un primo incontro a Palma di Maiorca nel 1936.<sup>28</sup> I quaderni di appunti ci introducono a una pratica di lavoro minuziosa. Riportano per esempio, per ogni nuova scelta, la data e l'ora. Danno segnali di un progressivo avanzamento. Di fronte a questi fogli, capire che cos'è l'arte di Miró significa chiedersi “che cos'è il mondo naturale per l'arte di Miró?”.

Il primo esemplare di ballerina del 1940 (EJM 1891, Fig. 25) nasce da forme costituite da leggeri contorni o piene di materia cartacea. Al centro pagina, sotto la figura ben visibile di una stella a cinque punte, sta una linea verticale, curvata in alto verso sinistra e poi per un tratto di nuovo discendente, chiusa dal noto nucleo della vulva. L'asse principale è attraversato a metà da un rettangolo e presenta al suo estremo un altro formante a guscio, arrotondato ai lati e assottigliato in alto e in basso, da cui partono però delle fiammelle. L'immagine è una variante della soluzione adottata per *Ballerina II*, con un secondo elemento in forma di “pube” al posto del volto. A destra, la linea ondulata percorsa da quattro piccoli cerchi evoca molto la figura in movimento di quella serie. La ricorda soprattutto EJM 2270a (Fig. 26), un remake a cui si è solo accennato (si veda *infra*, nota 22), ma importante per la commutazione dalla stella alla luna. Si noti l'accurata distribuzione degli oggetti sulla scena; la scritta “Varengeville sur mer // mercredi 6 mars 1940 // de 11 h. à minuit”, in basso e vicina al bordo della pagina, sembra rispondere a criteri di ordine e semplicità, nello spessore dell'interlinea, nella grandezza e nella grazia dei caratteri. È protetta dalla stessa buona stella anche la ballerina del disegno EJM 1893. L'organo femminile ha perso il suo nucleo autonomo e fa corpo unico con il bacino. In basso appare, più grande, la spirale. L'appunto con il riferimento della data, ancora “Varengeville sur mer // mercredi 6 mars 1940 // de 11 h. à minuit”, mantiene l'aspetto del foglio precedente. Lo stesso giorno Miró disegna EJM 1899a (Fig. 27). Qui la ballerina è un segmento verticale con il capo reclinato a sinistra, chiuso da un punto; l'altro estremo, in basso, arriva a configurare un triangolo, dalla cui base partono due tratti corti, sempre “rifiniti” da punti. Una retta orizzontale interseca l'asse e un altro lungo segmento a destra. Alla ballerina, che

---

<sup>28</sup> Si veda anche Dominique Charnay, *La Peinture au pied de la lettre*, introduzione a Queneau 2006.

non assume una posizione centrale né si libra verso l'alto, ma poggia questa volta sul bordo inferiore del foglio, si sovrappone una spirale e si affiancano un cerchio e due curve con le estremità verso il basso. La stella e una mezza luna conferiscono alla parte alta dell'immagine lo statuto di "cielo". Rimangono invariati i parametri di tempo e di spazio della didascalìa.

Com'è facile notare, gli elementi di questi disegni non presentano accordi sintattici né appaiono legami forieri di trasformazione. Piuttosto tali studi, nella loro autonomia, sembrano scrutare gli aspetti morfologici e necessari delle unità nel sistema. Li si paragoni al disegno preparatorio di *Il vento* (1924) o al coevo bozzetto (EJM 1892a, Fig. 28), che è una vera e propria casistica di segni, un paradigma. Formando una classe stabile, in termini di impostazione della pagina, qualità del tratto, caratteristiche notazionali e ricchezza di rimandi segnici, instaurano una tensione aspettuale all'interno di un progetto diacronico ampio. Mentre predicano le loro funzioni "linguistiche", testimoniano però la loro appartenenza a una figurativizzazione tipica di quegli anni.

Così, nello studio siglato "Danseuse" (EJM 1812a, Fig. 29) e datato "Palma mallorca, // 31/7/40", il personaggio femminile è una figura geometrica alta, immersa in un paesaggio lunare. La stella è presente nelle due versioni iconica e astratta, quest'ultima ottenuta dall'incrocio di più segmenti. Nuovo è il significant delle "mani": cinque brevi rette terminate da punti, in rima plastica con le stelle. Ma il disegno a carbone mostra anche cancellature di segni a matita, in basso a sinistra e in tutta la metà di destra. Nei tratti marcati vive l'oggi della scena, lo stato di performance dell'immagine; dalla fattura evanescente, a linee leggerissime, giunge invece l'eco dei passati tentativi di elaborazione. Si distinguono almeno quattro modelli di figura danzante. Su uno di questi, a connotare l'atto decisivo, è posta la scritta con i deittici di luogo, tempo e persona.

La sperimentazione sul motivo della ballerina concorre dunque al vaglio e al collaudo dei miroglifici. Il disegno EJM 1812b è simile a molti altri già incontrati, per la pratica del collage di soluzioni tra loro diverse. Vi aderisce un pezzo di carta da giornale, schedato con il numero EJM 1813. Nel primo foglio si scorge, quasi impercettibile all'interno di un rettangolo, una ballerina che ha la testa a rombo sormontata da una specie di antenna, il busto rotondo decorato da un quarto di luna e, per gambe, due linee, curve nella parte finale. Il personaggio è in

posizione frontale e in atteggiamento sorridente. Sul ritaglio di carta si vedono due progetti, entrambi realizzati a carboncino: quello in basso, ugualmente chiuso da una cornice interna, viene poi invalidato da un grande segno a X, l'altro è quasi identico all'esemplare della pagina, salvo che per l'assenza di lineamenti facciali. L'accorgimento fa perdere al rombo la funzione di volto trasferendola, limitatamente agli occhi, alle estremità dell'antenna. Se non è dato di conoscere la cronologia degli avvenimenti (non sempre le registrazioni dell'archivio rispettano i tempi dell'esecuzione artistica), si può però ipotizzare, per affinità con la *Ballerina* precedente, che i progetti messi in forma sul giornale, dai contorni scuri e più netti, siano successivi alle idee manifestate nel foglio. A ogni modo, mancando il complemento della nota e poiché qui nessuna prova ha i caratteri di un'opera autosufficiente, l'interprete è autorizzato ad attendere un luogo di scioglimento dell'azione. In Miró neanche una casistica di elementi nasce *ex abrupto*. Ecco allora la soluzione finale: FJM 1814a, una copia del disegno su carta stampata che però ha riacquistato gli occhi nell'area del rombo e lo specchio di luna sul busto. Mantenuti i piccoli cerchi scuri all'estremità dell'antenna, la ballerina possiede ora un doppio sguardo. A destra in basso si legge "Palma mallorca, // 31/7/40 / 'Danseuse'".

Con i paradigmi di segni Miró dispone sul tavolo le "carte" utili a circoscrivere e fissare le unità del suo linguaggio. Ma proprio quando lo fa, sta già pensando alle combinazioni in cui questi segni possano entrare e quindi arricchire la loro definizione. C'è un movimento continuo tra uso e schema (Hjelmslev), mobilità e stabilizzazione.

Nel novero dei tentativi compiuti per articolare i miroglifici non poteva mancare un sintagma poetico, sempre dedicato al motivo della ballerina (Fig. 30). È *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridata dalle carezze della luna*, preceduta dal disegno FJM 1907a. La pagina del bozzetto (Fig. 31) è riempita, per oltre metà, di commenti e appunti, e presenta, nella zona inferiore, due studi a matita, chiusi dentro cornici rettangolari. Le immagini offrono figure tipiche del repertorio dell'artista: la vulva, la scala, la stella poligonale a cinque punte e la sua variante ad asterisco, il cuore con le fiammelle, il quarto di luna, versioni di ballerina. Elementi non ancora noti sono invece i due archi terminati da punti e il personaggio con l'occhio che pende dalla curva di una verticale continuata in basso da un triangolo. Si dimostrerà, nel secondo capitolo, che gli archi sono la

modalità di espressione del collettivo “stormo”. Nell’esercizio a destra si trova infine un significante a forma di numero due, sormontato da linee a onda, incrociato a mezza altezza da una retta limitata da punti e concluso da una coda triangolare. L’annotazione comincia con una frase in francese che poi diventerà il titolo dell’opera.

Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all’incanto di una ballerina con la pelle iridata dalle carezze della luna 30 // tela da 120 pesetas sulla medesima tela e identica preparazione a quella delle tele progettate lo stesso anno a Palma // questa tela può essere considerata come la sintesi di varie ricerche // di molti anni, con segni poetici e grafici puri // visto di nuovo a Palma e sei mesi dopo averlo perduto, quest’album mi sembra assolutamente inutile consultarlo prima di iniziare le tele blu (quelle di Varengeville) // ciò dimostra l’assoluta necessità di meditare a lungo e freddamente sulle tele prima di avventurarsi a realizzarle // non sfuggire ai fatti del destino per quanto contraddittori e irritanti possano al momento sembrare, più tardi possono ridisporre sulla giusta traiettoria della vita e dell’opera // considerare questa serie di tele come dei segni schematici, pungenti, di pura poesia, grida dello spirito, come le future acqueforti. // che questi segni schematici abbiano un enorme potere di suggestione, altrimenti sarebbero una cosa astratta e quindi morta.

Ancora una volta l’identità dell’opera è il frutto di dialoghi serrati fra posizioni enunciazionali. Miró non fa soliloqui, costruisce dei simulacri della propria persona che “consulta”, ai quali dà consigli o che giudica e critica; nelle parvenze di un discorso interiore, si producono ora momenti di distanziamento, ora effetti di un illusorio ritorno alla fonte. L’enunciato ha una configurazione spaziale specifica: è innanzitutto diviso in sequenze,<sup>29</sup> scandite dallo stesso segno, una piccola x; la zona superiore e la zona inferiore del foglio sono separate, poi, da una fila orizzontale di archi chiusi da punti (“uccelli”); un’ulteriore segmentazione è fornita in alto da una linea spezzata. Tralasciando temporaneamente l’analisi del titolo, si nota subito la relazione tra distribuzioni topologiche e distribuzioni semantiche: se nel secondo paragrafo un simulacro dell’“io”, individuabile attraverso marche modali (“idèntica preparació”) e temporali (“el mateix any”) medita sulle

---

<sup>29</sup> Sui criteri di lettura di un testo a partire dalla sua segmentazione si veda Greimas 1995, pp. 263-267.



tecniche di esecuzione dell'opera, il terzo se ne distacca per introdurre, in forma impersonale ("pot considerar-se") un punto di vista cognitivo ("la síntesis de vàries recerques [...] amb signes poètics gràfics purs"). Qui la linea spezzata segnala la fine della prima sezione. Nella quarta, la valorizzazione epistemica dell'opera è assunta nuovamente dal simulacro dell'"io" ("em sembla absolutament nul") a cui fa seguito un commento dell'artista a prospettiva inclusiva ("necessitat absoluta [...] llargament i fredament"). Anche il sesto paragrafo, l'ultimo prima della pausa più importante, presenta un ammonimento per il futuro, rivelatore delle credenze di Miró ("per contradictoris i enutjosos que de moment puguin semblar [...] amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra"). Nella nuova sequenza, dopo una serie di osservazioni generali, l'artista torna sul contenuto dell'opera, che, come nel secondo periodo, è in "rima" sul tema dei segni poetici puri e integra nella valutazione cognitiva un sentire tímico ("crit de l'esperit"). L'ottava sequenza, infine, è insieme un'esortazione e un giudizio per un esito efficace del lavoro.

Lo scritto sembra organizzarsi con una forma e una funzione poetiche, distinto in due "stanze", la prima a carattere più esplicativo e operativo, l'altra a maggiore potere estesico (e collimante morfologicamente con le immagini). Il testo è suddiviso in tre strofe, di cui va sottolineato il ruolo istruttivo della parte centrale, disposta in versi. Vi ritroviamo alcune tematiche fondamentali della nostra ricerca. Miró spiega che l'esecuzione di un'opera non avviene di colpo, ma è preparata e ragionata: un foglio non è mai una pagina bianca, perché in esso abitano invece ricordi, *rêveries*, esperienze. La triade annotazioni/studi/disegno finale costituisce, in proposito, un unico caso metasemiotico.

Sui "fets del destí" non ci si poteva aspettare indicazione più chiara. La tesi di Miró è molto simile a quella sostenuta da Henri Focillon, quando afferma che

la macchia involontaria, con la sua smorfia enigmatica, entra nel mondo della volontà [...], colloca la nota decisiva là dove mancava, e dove non la si sapeva cercare [...]. Man mano che l'incidente definisce la propria forma nella casualità della materia, e che la mano trova modo di servirsi di tale catastrofe, lo spirito si risveglia a sua volta [...]. Tale alchimia non sviluppa, come comunemente si crede, il cliché di una visione interiore, ma costruisce la visione, le dà corpo, ne allarga le prospettive. (Focillon 1990, pp. 123-126)

L'artista catalano fornisce informazioni anche sul gruppo di disegni, che descrive come “vàries recerques [...] amb signes poètics i gràfics purs”, tappa di formazione di un linguaggio concepito, alla base, con un'ottica trasformazionale. Se si parla di segni “esquemàtics”, è perché la schematicità riconduce a un grafismo essenziale, non per questo necessariamente astratto e privo di vita. Tuttavia, solo la loro coordinazione, la “sintesi poetica rappresentata” nell'opera del 1940, com'è scritto negli appunti, garantirà “poder suggestiu” e un effetto “punny”. A guardar bene, i disegni sottostanti al testo mostrano già una piccola, eppure rilevante, differenza di articolazione. Se non si esita a definire l'esercizio a sinistra come un vero paradigma di segni (gli elementi sono isolati, non esiste alcuna concatenazione), la proposta formulata nell'altra prova va invece esaminata più a fondo. Il disegno a destra, pur mantenendo il medesimo assetto, contiene infatti uno dei nuclei discorsivi da cui si sviluppa la *poiesis* dell'opera. Nell'ordine delle unità si verifica uno spostamento, sufficiente a provocare azione. Come cambia l'aspetto della ballerina se le si accosta la forma della luna? La testa si colora e i capelli si allungano e prendono un effetto a onda, riflettendo la “pelle iridata dalle carezze della luna”. Più che di azioni, si dovrà allora parlare di reazioni: l'astro è un attore solo per le trasformazioni che provoca nel soggetto femminile. Le sue “carezze” diventano “capelli accarezzati”.

Con l'aiuto dei disegni è agevole decifrare l'immagine. Sul foglio rjm 1907a (Fig. 30) le figure mantengono la posizione spaziale ipotizzata, ma sono più grandi e dunque meglio riconoscibili. L'iscrizione, in basso, riporta “Palma mallorca / 26.9.40”. A sinistra, gli archi terminati da punti (“uccelli”) sono diventati tre configurazioni arcuate identiche, poste diagonalmente, che alludono alla forma di una vibrazione. Una linea ondulata le lega al numero due. Più in alto rimane il personaggio dal grande occhio pendente, a cui si è unita – dettaglio importante – l'icona del cuore, con le fiamme verso l'alto. Si trova poi una nuova figura di ballerina, ottenuta dalla combinazione di tre rombi. Dal rombo superiore, che ospita i “seni”, parte una curva, attraversata dal formante della stella e conclusa dalla testa della danzatrice, che è vicina al segno della luna. Nel margine destro c'è infine una scala. Un disegno in cornice contiene sorprendentemente un'ennesima ritrattazione del progetto, dove tornano tutte le componenti ormai note. Simile al primo studio, ma nel complesso statica, questa mise en

abîme fa risaltare, per contrasto, le forme di congiunzione narrativa della scena principale.

Come leggere l'opera? La condizione per farla funzionare poeticamente è che il contenuto del titolo *passi la frontiera*, risponda cioè alle condizioni del plastico. I “segni grafici puri” si legano l'uno all'altro e si rivelano con chiarezza se iniziamo a “guardare” la storia da sinistra verso destra e poi verso l'alto. Da sinistra: forme arcuate in successione, “stormo di uccelli” (*Le ali...*), richiamate da una linea ondulata con cui rima la parte superiore del formante a “due” (*...di una rondine di mare...*), la cui coda è ripresa dalla forma a triangolo del personaggio con il cuore sfavillante (*...battono di gioia...*) e un grande occhio frontale. Tale occhio, al centro, ha le ciglia curve in corrispondenza con le fiamme del cuore, ma anche con l'esterno dell'“organo femminile”; la sua pupilla è evocata dall'aspetto del seno (*...davanti all'incanto...*) della danzatrice, il cui corpo, un poligono irregolare, riflette la sagoma della stella (*...di una ballerina dalla pelle iridata...*) orientandosi, con una gamba e la testa, i capelli ancora una volta ondulati, verso il quarto di luna (*...dalle carezze della luna*). I punti salienti del racconto, indicati nel titolo dalle espressioni “battere di gioia”, “incantarsi”, “essere accarezzati”, si manifestano attraverso forme curve. L'iridescenza dovuta alla coloritura interna del cerchio, apparentemente più efficace, scompare a vantaggio di un'analogia di forme (rombi/stella) che ricava, dall'incontro con gli astri, il tratto “mobilità di luce su una superficie”.

Se la “poesia” nasce dal *paragone* fra il titolo e l'immagine, occorre però ricordare che titolo e immagine fanno parte di sistemi dotati di mezzi specifici di organizzazione. Il disegno non rispecchia il periodare e la sintassi del titolo. Traduce in predicati alcune funzioni sostantivali del testo scritto: le ali diventano ritmo di volo, un primo “battito”; il concetto di “incanto” è svolto dalla resa simultanea di una causa (le qualità della ballerina) e delle sue conseguenze (il cuore in fiamme, lo sguardo che, pietrificato, pietrifica lo spettatore); le carezze della luna si trasformano negli effetti dell'accarezzamento. È formidabile che le proprietà e le operazioni attribuite dal titolo a un solo personaggio, la rondinella, siano espresse da quattro segni diversi: le forme arcuate (“ali”), la figura che denota più iconicamente la rondinella, l'altra figura che incorpora il cuore, e l'occhio. Quest'ultima unità è centrale nella scena: vi si riassume il senso dell'incontro tra la rondine e la danzatrice, “suggestiu” sia sul piano dell'enunciato sia sul piano dell'enunciazio-

ne. Una componente schematica, decisamente viva, traduce l'idea del "battere di gioia davanti all'incanto". È il momento giusto per la "dichiarazione dell'artista", che ha ragion d'essere quando arriva come sanzione di un'indagine, non quando copre incapacità interpretative.

Creare nuovi esseri umani e dar loro la vita e creare un mondo per loro [...]. Per me esiste un ponte tra poetico e plastico: immagazzino le impressioni poetiche che sento, ma esse devono passare la frontiera, rispondere alle condizioni del plastico [...]. Non sono mai stato completamente d'accordo con i surrealisti, che giudicavano il quadro secondo il contenuto poetico o sentimentale o addirittura aneddótico. Io ho sempre valutato il contenuto poetico secondo le sue possibilità plastiche. (Miró in Picon 1980, pp. 114-116)

Miró deve aver capito, intanto, che la fucina di disegni ha dato dei frutti, se nelle due varianti successive (FJM 1898b, Fig. 32, e FJM 4522b) scrive: "*Danseuse* / Palma mallorca, 31.10.940 // fer-la com la tela projectada a P. m. en 26.9.40, que es troba / en aquest mateix album". Qui l'artista sonda nuove combinazioni potenziando la tecnica dei test su scala ridotta. In entrambi i casi il modello elaborato nella pagina è ripetuto, infatti, all'interno di riquadri e con leggerissime differenze, una volta in FJM 1898b, ben due in FJM 4522b. Si tiene in esercizio il rapporto tra immaginazione e immagine, attraverso più versioni della ballerina: come "spirale + asse verticale + triangolo" (si veda FJM 1899a) o come "asse verticale chiuso dall'organo femminile e curvato in alto a sinistra con un altro pube o un occhio pendente" (FJM 1891). Il riconoscimento positivo della versione poetica avviene nel confronto con altre opere, che manifestano idee senza riuscire a strutturarle. In generale, comunque, non esistono "partite" identiche di segni da un testo all'altro: *in-venire* è "trovare per ogni diversa circostanza".

Torniamo al problema del paradigma di segni ed esaminiamo il bozzetto FJM 1892b (*Ballerina*, Fig. 33). In questa classe di lavori i miroglicifici – la luna, le due espressioni della stella, la scala, i cerchi, la figura della ballerina – ricoprono la modalità del *poter-essere*, non occupano ruoli attanziali. Anche in FJM 1892b gli elementi, pur essendo marche dello stile dell'artista, emergono come "figuranti", in attesa di entrare in gioco. Nulla garantisce che ciò accadrà. Lo si è visto rispetto alla scala e alla stella a segmenti della *versione poetica*.

Gradualmente, il lettore acquista padronanza delle leggi di questa

lingua. L'elaborazione di un programma d'uso dei segni è impensabile senza il simultaneo rafforzamento e lo sviluppo di un fare tassonomico. Comporre tipologie come un *paradigma di segni* e una *poesia*, diversificare l'impiego della forma grafica in relazione alle esigenze, fissando i ruoli dello *studio topologico* e dell'*esperimento ad hoc*, escogitare tecniche di comparazione sfruttando le peculiarità del *collage*, arricchisce l'architettura dell'idioma e consente l'avverarsi di mutamenti e di ricorsività nei processi.

*La fantasia del motivo: un dittico sul corpo sonoro*

La libertà nel creare varianti ha finora interessato la sola fisionomia della ballerina. L'atteggiamento, invece, è rimasto ancorato alla posa o alla performance dell'azione specifica – l'atto del danzare, nei suoi aspetti incoativo, durativo o terminativo. Che reazioni suscita nello spettatore una digressione sul ruolo attoriale, una *fantasia*, cioè, nell'ambito non di una serie, ma dell'intero motivo? L'ultima versione che s'incontra è la messa in scena di una *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* (Fig. 34). L'evento, in tutte le tappe della sua preparazione, è legato al concomitante progetto di un'opera dal tema analogo, *Donna che ascolta la musica* (Fig. 35). Si pongono alcune questioni: che tipo di allestimento viene organizzato per questa nuova invenzione; come cambia la figura femminile, quali sono le unità del repertorio utilizzate e quali le combinazioni; in che misura si stabilisce un rapporto tra i due temi e in che modo tale rapporto incide, in fase conclusiva, sulle singole realizzazioni.

Il punto di partenza è rappresentare l'atto dell'ascolto come un movimento di risonanza nello spazio, secondo la categoria centrale/periferico. Nell'esercizio fJM 1863a (1941, Fig. 36) si vedono quattro formanti circolari inglobati l'uno dentro l'altro. Se le prime tre circonferenze sono tracciate in maniera approssimativa, come scarabocchi, la più piccola, in mezzo, è invece ben modellata e definita da un contorno. Ha il compito di isolare la forma di una stella e la figura aggrovigliata della ballerina. Intorno a questa parte centrale e sopra gli altri cerchi stanno ancora quattro tondi, due nella parte superiore, due in basso, bordati da curve intrecciate e contenenti ghirigori, forse rielaborazioni personali di note del pentagramma.

Secondo Gombrich (1999, pp. 219-220) lo scarabocchio è la scrit-

tura che sviluppa la destrezza manuale, concessione data alle forme di crescere sotto le proprie mani, facendosi guidare da esse e confidando nel feedback. Lo scarabocchiatore dà il benvenuto a qualsiasi figurazione emergente, che poi reinnesta nel filo dell'invenzione e riconosce come accettabile.

All'esterno dell'abbozzo e dentro un contorno rettangolare si riconosce il consueto modellino su scala del progetto, che qui appare proprio come una *mise en abîme*, su fondo scuro. La pagina mostra infine, con tratti meno evidenti, due figure umane, i cui volti sono disegnati uno di fronte e l'altro di profilo. Nell'iscrizione si legge: "Mont-Roig / 8/IX/41 / (I)".

Ci si accorge all'istante del salto che avviene con FJM 1866a (Fig. 37). Qui la relazione tra schizzo e bozzetto è chiarissima. Le tre circonferenze si riducono a una, che resta sommariamente tracciata, la fascia centrale si annerisce e assume dimensioni maggiori, le sfere circostanti scompaiono. Ora l'aspetto della danzatrice è aggraziato: un cerchio pieno ha sostituito il groviglio di linee, una sinusoide dà l'idea delle braccia piegate, la gamba destra è in posizione leggermente aperta. Alla forma poligonale della stella subentrano la sua variante ad asterisco, un quarto di luna scuro in alto e un formante rotondo scuro in basso, che allude forse alla "luna piena", per il rapporto di prossimità e somiglianza cromatica. All'esterno, nella parte inferiore, si distingue appena la figura di un "uccello". Il modello su scala è sovrapposto questa volta alla circonferenza più grande. Se la nota "Mont-Roig / 8/IX/41 / (II)" attesta solo genericamente la progressione temporale del lavoro, la rappresentazione visiva, tesa al miglioramento delle sembianze del personaggio femminile, mostra che a evolvere qui non è la scena nel suo complesso, ma un dettaglio fissato sul foglio alla stregua di un ritratto. Miró inquadra in primo piano, curata e riordinata, la componente con la ballerina. Allo schizzo, che dava una visione panoramica del progetto, segue un *test locale* su un personaggio.<sup>30</sup>

La differenza si avverte meglio nelle "minute" relative alle due opere: integrale ma poco leggibile e separata dalla bozza, la prima; parziale e ben definita, congruente al suo modello di partenza, la seconda.

<sup>30</sup> Ci si era già imbattuti in questa categoria a proposito del disegno FJM 4478a, parte della serie *Ballerina spagnola* del 1924. Lì si trattava dello studio di un dettaglio, una sineddoche per selezionare le tonalità cromatiche dell'enunciato.

Nel confronto tra i due casi emerge, dunque, non solo la specificità degli statuti dello schizzo e del bozzetto, marcata dalla diversa qualità di esecuzione, ma anche e soprattutto la distanza tra un abbozzo d'insieme e un bozzetto di approfondimento, segnali delle varie operazioni di focalizzazione nel percorso artistico.

Come nei disegni precedenti, anche in EJM 1865 (Fig. 38) i temi che suggeriranno il titolo per le due opere sono ancora unificati. Su un biglietto della metropolitana l'artista disegna, a tratti rapidi, la circonferenza esterna e un tondo contenente un quarto di luna, il formante chiuso della stella e una ballerina il cui corpo traccia una M (per il collo e il busto), una I (braccia) e una R (gambe), il nome dell'artista. Si ritrovano poi, contornati da curve a scarabocchio, i piccoli cerchi con i segni illeggibili (note musicali reinterpretate?), due in alto e una in basso. La didascalia con il riferimento temporale, "Mont-Roig, / 9/IX/41", ricorre perfino in questa circostanza "straordinaria". Il biglietto di viaggio è riciclato e diventa il supporto di un atto inventivo. Si assiste a un cortocircuito tra pratiche afferenti a campi diversi. Avvicinare quotidianità e artisticità è, in Miró, il risultato di un ripensamento dei modi, dei tempi e degli spazi di produzione dell'opera, produzione intesa non sotto a rapporti di causa e conseguenze immediate, ma nei processi di metamorfosi che arrivano ad animare l'immagine.

L'ultimo testo preparatorio (EJM 1864, Fig. 39), ugualmente eseguito su un supporto cartaceo occasionale, sollecita riflessioni dello stesso genere. La distribuzione di un cerchio al centro e di tante piccole forme intorno (una stella, uno spicchio di luna, una luna piena che lo intersecano, astri a segmenti, unità ellittiche e circolari che compongono singolarmente e in sequenza le lettere J O A N M I R Ó) dona all'immagine l'idea di una musicalità diffusa. Il ritmo dell'enunciato, pur essendo costruito "sull'intervallo ricorrente tra gruppi di elementi asimmetrici che riproducono la stessa formazione",<sup>31</sup> ossia sui due gruppi con i caratteri del nome completo dell'artista, si mostra libero: per la presenza di altre componenti, per l'effetto di sospensione nello spazio vuoto, per la mancanza di indizi di orientamento del suono, che nel primo schizzo è centripeto. Ne fruisce una donna, a braccia aperte.

Questa sequenza preliminare non considera la realizzazione di due

---

<sup>31</sup> È la definizione di *ritmo* che dà Claude Zilberberg in Greimas e Courtés 2007.

distinte pitture. È il testo scritto a trattarle separatamente? Dall'analisi nasce la scommessa di un'implicazione reciproca. Catalogati con il codice FJM 1866b, gli appunti riempiono quasi una intera pagina di quaderno e sorprendono quanto a ricchezza di dettagli. Eccone la traduzione:

Che queste due tele ricordino quelle realizzate a Fr. Mouthon circa dieci anni fa, eseguite però / in modo diretto, che siano realizzate ricordando anche l'acquaforte / incisa per l'*Usage de la parole* nel 1940 // due grandi tele della stessa / qualità di quelle che ho menzionato, dipingendole di bianco. // Prima / tappa della Grande forma al centro – con un grosso contorno – e le forme / laterali proprio come se forassi un metallo, come nell'incisione / del 1940 // seconda tappa colorare i contorni di queste forme / // terza tappa, realizzare il grafismo // lasciare che la tela si asciughi / completamente e dopo pulirci sopra dei grandi pennelli o barattoli di colore e disegnarvi / quelle che in questi disegni stanno al di fuori / dei grafismi, e dipingervi // intorno ai piccoli segni grafici ci può stare un colore molto liquido steso in forma / sinuosa in modo che risulti trasparente con la tecnica del / glacis // forse sarebbe preferibile dopo averci disegnato / con il carboncino le forme grandi e piccole, fare i colori / circostanti, e dopo, una volta che si sono asciugati i colori, ridisegnare e dipingere / queste forme, così sarà fatto in maniera più viva // o meglio / ancora disegnare solamente la grande forma centrale e i colori che la / circondano e poi successivamente disegnare le piccole forme, così sarà / tutto più vivo // queste grosse linee nelle forme centrali – come fori / nel metallo –, penso che invece dovrebbero trasformarsi in linee fini, estremamente / acute, come se si trattasse di andare tagliando la tela, forandola, con le forbici // credo anche / che per le forme successive che si faranno dopo i grafismi, bisogna farle senza partire dalle macchie / che potrei fare nelle tele oppure pulendovi sopra i pennelli, perché in questo modo mancherei di purezza nel farle / // che questi segni grafici siano magia pura, e le forme poesia pura //.

Anche questa volta l'enunciato si apre con la rappresentazione spaziale e temporale di un'esperienza vissuta, che ha specifiche coordinate ("Fr. Mouthon, fa uns deu anys"). L'artista fa a se stesso delle raccomandazioni e annota le ipotesi da ripensare in vista della nuova esecuzione. Stende quindi un vero e proprio piano di lavoro, suddiviso in fasi e con imperativi precisi ("així serà fet d'una manera més viva [...], així serà tot més viu [...], que aquests grafismes siguin màgia pura,



i les formes poesia pura”). Non si limita a definire le procedure, ma descrive le interazioni tra la mano, gli utensili e le materie, insieme ai risultati, valutati in positivo e in negativo, che questa interazione può apportare (“idènticament que si foradés un metall [...], que el color queda transparent [...], com si es tractés d’anar tallant la tela, foradant-la, amb unes estisores [...], puix així mancaria de puresa”). Nel corso della stesura intervengono ben tre cambiamenti di punti di vista sulla sequenza delle operazioni, al terzo dei quali si aggiunge anche un’alternativa. È chiaro che a valere non è il procedimento adottato in ultima istanza, ma la relazione articolata tra il testo scritto e i disegni preparatori, come una continua disputa tra manipolazione (di competenze e saperi), azione (forme, colori e materiali utilizzati con tecniche diverse) e sanzione (instabile, pronta a occupare il polo negativo per un nuovo avvio). Un gioco allo specchio del quale il lettore diventa testimone.

Esaminato il progetto dei due quadri, basterebbe adesso ammettere la realizzazione delle intenzioni dell’artista. *Donna che ascolta la musica* (Fig. 35) e *Ballerina che ascolta l’organo in una cattedrale gotica* (Fig. 34) onorano le clausole indicate, rispondono a una volontà spirituale di vitalità, di *magia pura*, di *poesia pura*. Tale riscontro sminuirebbe i contenuti dell’opera se lo si interpretasse come un’istanza generatrice posta a monte dell’atto produttivo. Hermann Parret e Hans-George Ruprecht (1985a, pp. xxiii-lII) esprimono non poche riserve in proposito. La semiotica – affermano i due autori – restaura la soggettività come insieme delle condizioni di produzione della semiosi. E il fatto che questa produzione sia retta da strategie implica una razionalità. La produttività razionale non è un’attività interiore, ma un’azione legata al discorso e che si presenta in due forme: nelle differenze modali del discorso o della sequenza semiotica, e nella sua determinazione deittica. Nozioni quali la soggettività e la competenza soggettiva vanno convertite in categorie che abbiano un valore euristico e operativo: quelle di *competenza modale* e di *traiettoria narrativa* – catena logica in progressione che manifesta una razionalità sintagmatica, non ricostruibile secondo un pensiero causale, ma a posteriori, per via di inferenze. Infatti,

per il suo anti-psicologismo, la semiotica contesta spiegazioni in termini di stati mentali sostanziali; rende conto dell’intenzionalità parlando di competenza modale, per esempio dell’azione modalizzata che trasforma un primo stato di

cose in un altro. L'atto intenzionale è una tensione tra due modi di esistenza (Parret e Ruprecht 1985a, p. LI)

che sono il *virtuale* e l'*attuale*. Nell'universo artistico di Miró, costitutivamente caratterizzato da una costante messa alla prova di competenze, parlare di intenzionalità presupposte sarebbe un paradosso.

L'aspetto più intrigante è il rapporto che lega le due opere. Ci si aspettava, almeno dagli appunti, un resoconto differenziato sulle procedure e le tecniche. E sembra invece, al di là delle affermazioni iniziali, che il testo si riferisca all'elaborazione di un prodotto unico. Stesso sfondo nero e compatto, macule con lo stesso grado di saturazione e di luminosità, figure ugualmente marcate da tratti neri e spessi, grafismi simili e, "forats en el metall", rime cromatiche, ripetizioni di forme. Come non vedere che si tratta di un *dittico*? I suoi pannelli hanno dimensioni diverse ed è "smembrato" in collocazioni tra loro distanti, ma è chiaramente un dipinto unitario.<sup>32</sup> Così, se in *Ballerina che ascolta l'organo...* il campo della grande macula verde, che discretizza la superficie e attira lo sguardo per il contrasto di luminosità, è abitato dal personaggio femminile, le *taques* gialle macchiate di arancione di *Donna che ascolta...* ospitano le note allusivamente musicali che prima lo circondavano. L'identica configurazione delle aree cromatiche e dei segni in esse iscritti assicura omogeneità al discorso. Nelle due tele poi, oltre alle icone degli uccelli e delle stelle ad asterisco, oltre ai formanti circolari e a spirale, spicca una figura umana con un grande occhio, mostruosa per la mimica facciale, le proporzioni e l'assenza di punti di giuntura tra le parti del corpo. Altri esseri simili, sempre con la pupilla in evidenza, affiancano la ballerina, sagome eseguite con tecnica diversa, a graffito su tela, così da ricavare la base bianca sottostante. Ripropongono tutte, trasformandole, le figure esterne agli spazi principali abbozzate nei disegni. Sono elementi decorativi, ma anche astanti dell'evento.

Riprendiamo l'ipotesi del dittico. Qualcuno potrebbe obiettare che *Donna che ascolta la musica* ha già un suo attore protagonista, fissato fin dai

---

<sup>32</sup> Per quanto ne sappiamo, nessuno degli storici dell'arte esperti di Miró ha considerato questa ipotesi. Era proprio necessario che Miró la esplicitasse? Di tritici e politici nell'arte contemporanea non ne mancano. Basta citare Otto Dix, Francis Bacon e, in tempi più recenti, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Bill Viola, perfino Damien Hirst. La ricerca sugli slittamenti di senso avvenuti, a livello narrativo, nell'uso di un medium pittorico stabile è ancora tutta da fare. Sui principi teorici si veda Arasse 2008 e Goodman 2010.

primi fogli: un significante rotondo per la testa, una linea orizzontale per le braccia, un triangolo che, schematizzando la forma della veste, simboleggia la femminilità. In questo modo, però, la ballerina avrebbe perso la posizione centrale, le dimensioni, il proprio campo cromatico, in una parola la superiorità gerarchica rispetto alle note. È più plausibile riconoscere, nel piccolo sintagma plastico, un'ulteriore figura d'ornamento, tenendo conto anche delle caratteristiche di colore. Insomma, il tema rimane unico pur nello sdoppiamento del progetto. La prima metà del dittico pone in risalto la musica nella sua performance: note distinte, una M, una I, una R, si accordano con grafismi bianchi. La seconda metà mostra invece le risposte passionali e fisiche della danzatrice: nelle espressioni del viso (gli occhi sbarrati, le labbra tremule) e nelle torsioni del corpo, di nuovo piegato come in FJM 1865, a scrivere il nome dell'artista. Nulla di cui stupirsi: Bach ha utilizzato come tema cromatico le lettere che compongono il suo nome – si bemolle, la, do, si bequadro – fino a farne, nella giga finale dell'ultima *suite* inglese, una firma ripetuta più volte. È proprio sulle rime eidetiche riscontrabili nelle configurazioni dei corpi che si modella il rapporto estetico di trasformazione tra il soggetto e la musica: la ballerina, mimando fisicamente i suoni, diventa *ideogrammatica*,<sup>33</sup> ingloba le cause percettive mutandole simultaneamente in conseguenze (il suo stesso campo cromatico, cosparso di macchie arancioni, ne è condizionato); dal canto loro, i segni musicali, rispecchiando le posture della donna, si fanno antropomorfi, ne acquistano movimenti e proprietà. Un contagio riuscito. Se di efficacia simbolica si può parlare, è solo grazie alle implicazioni tra i segni eterogenei – musicali e pittorici – dentro cui si occulta e si rivela la presenza di Miró.

L'analisi del motivo della ballerina ha favorito il reperimento di alcune costanti. Si è passati dai disegni del 1917, figurativi, autonomi e a valore estetico, agli *esercizi* del 1919, utili a costituire una "banca-dati". Con la *Ballerina spagnola* del 1921 s'inaugura la linea culturale del tema, che corre parallela alla classe generale ed è identificabile grazie a scelte figurali e ad attributi specifici. La prima serie della *Ballerina spagnola* (1924) ha

---

<sup>33</sup> Gli "ideogrammi" o "segni di idee" trascrivono pensieri, idee e concetti nella stessa maniera in cui le cifre trascrivono numeri. I sapienti e i filosofi d'età classica erano persuasi che le idee, o comunque le parti del pensiero, esistessero al di fuori del linguaggio, come entità autonome. Si veda Sylvain Auroux, *L'Encyclopédie: "grammaire" et "langue" au XVIII siècle*, Marne, Tours 1973. Miró dimostra il contrario.

mostrato il divenire completo di una trasposizione inventiva, a partire dalla copertina di una rivista e attraverso un bozzetto preparatorio, un test locale, uno studio topologico, una fantasia fuori programma. Un modello di *Ballerina* dello stesso anno, preceduto dal suo bozzetto, ne ha rinnovato il ricordo. La condizione dinamica dell'opera d'arte e della danza, come moto rotatorio, è garantita, in forme astratte, dal gruppo di disegni relativo a *Ballerina II* (1925). Ne fanno parte un unico disegno preliminare, il quadro che lo riproduce e la rara occorrenza, vent'anni più tardi, di un nuovo abbozzo seguito da un remake grafico dell'opera, che trasforma l'atto iniziale in una storia a fotogrammi. Si è poi scoperto che, dietro il collage *Ballerina spagnola* del 1928, vi è l'uso di una tecnica di confronto tra più studi, basata sulla pratica del collage. Miró, per ragionare sulla danzatrice in costume, attacca prove di dimensioni minori sul supporto del disegno più grande. Rispetto alla continuità del modello, si affaccia anche un'alternativa. Di qui il motivo evolve con una presentazione tridimensionale della ballerina, assemblage di oggetti di scarto che risulta della comparazione attenta di quattro prove. Tra queste, una è provvista di note e un'altra (esperimento ad hoc) è riservata al controllo degli effetti di luce, perché dalla scultura si ricavi la sua *imago*, una "trasparente metamorfosi". Nella *Ballerina spagnola* successiva, concepita in più anni (dal 1933-1935 al 1941, fino al 1945), lo spettatore stenta a riconoscere la figura e ad apprezzare il nuovo look: una variante stilistica che ha l'aspetto di una caricatura pone molto interrogativi sul concetto di "impressione referenziale". Un numero incredibile di disegni autonomi, datati con cura, tutti eseguiti nel 1940 e molti negli stessi giorni, esibisce il divenire del motivo nel laboratorio personale che va nascendo: la ballerina interviene sia nelle rappresentazioni schematiche dei miroglifici (paradigmi di segni) sia nelle loro combinatorie d'uso. Se il metodo di lavoro asseconda una concezione genealogica dell'opera d'arte, la presenza di minute o di mise en abîme quasi in ogni foglio permette di stabilire confronti. La preziosa versione poetica del 1940 suggella il funzionamento sintattico delle unità, perfetto anche in virtù di regole plastiche. È accompagnata da una pagina con due prove grafiche e da uno scritto la cui tabularità è saliente. A questo punto, la figura-totem dell'universo dell'artista ha acquisito uno spessore affettivo: entra dentro nuove storie e diventa opacità di un nome.<sup>34</sup> In quello che riteniamo un

---

<sup>34</sup> "Questo tipo di manipolazione, che consiste nell'attirare l'attenzione sul significante

dittico, già a partire dalle prime fasi, negli studi su carte non istituzionali, la danzatrice è una “donna che ascolta l’organo nella cattedrale gotica” (1945). Il tema si offre nella sua interezza come fantasia: la ballerina somiglia a un’immagine, e immagine e ballerina somigliano entrambe all’artista.

Sofferamoci più attentamente sulla classe della *Ballerina spagnola*. In base a quali criteri se ne qualifica l’identità? Contano di certo gli attributi: l’abito dall’ampia gonna, il copricapo dal velo vistoso, la scarpa con il tacco, i fazzoletti alle mani, fissati nel 1921 e ripresi nella versione del 1924. Qui, rispetto alla fotografia di Angustias, che dipende da un modello culturale stabilizzato, Miró introduce la componente del seno, in grado di esprimere, nella vibrazione figurale, l’idea della performance. Nel collage del 1928, procedure di astrazione riducono quindi il soggetto alla sua calzatura, ritaglio da un giornale, e a un triangolo senza base, memoria della veste. Nella versione tridimensionale dello stesso anno genere e specie sembrano coincidere: sussistono le invarianti del motivo, ossia il cerchio e l’asse verticale, e scompaiono per contro i tratti distintivi della catalanità. Ma il complemento della piuma, allusione all’abito o al cappello, interviene ancora a differenziare il personaggio dall’omonima *Ballerina II*, senza patria. Il modello progettato nel decennio successivo e terminato nel 1945 suscita le riflessioni forse più stimolanti: nonostante la ricchezza di elementi che permettono di ascrivere l’occorrenza alla specie – il velo, i bracciali, il grembiule, i fazzoletti – la parodia del motivo – nei lineamenti del volto, nell’effetto a carbone del disegno, nella disarmonica composizione delle parti – complica l’identificazione. Impone un *détournement* sul soggetto. Va da sé, infine, che nessuna delle versioni successive al 1945 è pertinente al *type* “ballerina spagnola”: non ne ha i connotati. Nelle prove grafiche autonome, nella poesia, nella fantasia sul motivo, il sentimento di “nazionalismo catalano” (Gasch 1929; Lubar 2001) cede il posto alla volontà di definire e sperimentare le risorse di un proprio logo.<sup>35</sup>

---

del segno e pertanto nel sottrarlo alla sua trasparenza abituale, restituisce infine un segno opaco. Il suo significato non è affatto chiaro né certo, dato che comporta ormai un livello di lettura secondo [...]. Si tratta, in realtà, di una propensione alla riflessività interna al linguaggio [...]. La firma, in quanto forma grafica o iconica, è il risultato particolare dell’applicazione di questa funzione riflessiva: un mostrare che attira l’attenzione del lettore sulle forme dei segni per deviazione dai segni stessi” (Fraenkel 1992, p. 154).

<sup>35</sup> Molto puntuale è la distinzione proposta da Giovanni Anceschi (1988, p. 190): “Il

Sempre grazie al ripristino dell'in fieri dell'opera, il motivo dell'autoritratto e le due prossime sequenze porteranno all'attenzione nuove categorie.

#### EVOLUZIONI DELL'ISTANZA ENUNCIANTE. IL MOTIVO DELL'AUTORITRATTO

In misura forse incomparabile nel Novecento, Joan Miró scardina le convenzioni del genere dell'autoritratto e lo usa come ricettacolo e motore di riflessione dei problemi di stile nelle correnti artistiche. *Dipingersi in divenire*, questa sembra essere l'isotopia dominante. Nel pretendere che la propria effigie porti impressi i segni del tempo, elaborarsi, elaborare la propria "persona", richiede tempo e fatica.

Il tema attraversa l'attività dell'artista e incrocia con originalità il genere del paesaggio, fino alla commutazione dei tratti del volto con sintagmi di miroglifici.

#### *Due ritratti "alla maniera di"*

Le prime due rappresentazioni del sé, rispettivamente del 1917 e del 1919, sono prive di disegni preparatori. Ma è già da qui che si manifesta una precisa tendenza. La critica cita le fonti a cui l'artista attinge: si parla di "fauvismo", "cézannismo", "cubismo", "orfismo". L'aspetto fondamentale, che sfugge se non si analizza l'opera di Miró nei rapporti "iconoplastici",<sup>36</sup> è la regia di questi impieghi. L'artista si offre sotto moduli stilistici ogni volta diversi, funzionali ai propri obiettivi; le procedure di iconizzazione si saldano alla resa di dinamiche cromatiche,

---

marchio esercita una funzione di identificazione che si esplica, da un lato, nel senso di un manifestarsi 'propagandistico' (*stemma*), dall'altro nel senso della segnalazione di un possesso, di una provenienza (*sigillo*). A seconda di come sono costruiti, i marchi si possono suddividere in due grandi categorie: i logogrammi, cioè le elaborazioni di segni verbali, alfabetici (detti *monogrammi* quando si configurano come un unico segno più o meno composito) e gli *ideogrammi* o *pittogrammi*, cioè rappresentazioni più o meno schematiche che rinviano all'immagine visiva di qualcosa. In molti casi concreti il marchio si presenta però come combinazione di elementi pittogrammatici e logogrammatici".

<sup>36</sup> Il Gruppo  $\mu$  (2007, pp. 188-202) definisce "figura iconoplastica" la relazione retorica che si stabilisce tra plastico e figurativo. La coesistenza dei due linguaggi, infatti, può dar vita a fenomeni di tensione, manifestare condizioni di omogeneità e di equilibrio, mostrare passaggi, demarcazioni o sconfinamenti.

eidetiche, luministiche in grado di alterare il tasso di referenzialità. A suo dire, lo spirito del cubismo gli è estraneo, presente caso mai come “una *disciplina di lavoro* per serrare più da vicino la forma”.<sup>37</sup>

Nel ritratto del 1917 (Fig. 40) pennellate di colore giallo, verde, azzurro e malva truccano il volto, esprimono il “qui e ora” rispetto a uno specifico meccanismo codificatore. Dupin (1963, p. 57) sottolinea giustamente una “*semblança en calent*”, c’è una sensibilizzazione al movimento dei fauves che si manifesta *de visu*. Dunque lo stile figurativo non serve solo a individuare un metodo. Attesta l’appartenenza a un ordine professionale e un’interpretazione personale della cultura artistica, per assunzione sulla propria pelle.

La fisionomia dell’artista è nuovamente uno schermo di arrangiamenti stilistici nel ritratto del 1919 (Fig. 41). Inclusa da Josep Ràfols (1948) nella classe “*Pintures detallistes*”, questo dipinto, che ha una tenuta “gotica”,<sup>38</sup> appare un lavoro di frammentazione della luce sulla forma corporea. La pelle, così come il vestito che la copre, si sfaccetta in virtù di un’incidenza di fattori dell’ambiente, stabilendo, all’interno delle principali configurazioni, limiti e frontiere. Ogni zona guadagna il suo effetto iperreale, al dettaglio, per un’accurata interazione tra *Gestalten* e nettezza della luce. Alle varietà di colore del ritratto precedente subentrano adesso discontinuità eidetiche – pieghe, solchi, rigonfiamenti, rilievi – che dell’involucro svelano superfici e profondità. Lo sfondo, indefinito e non saturo, spinge poi in avanti il volume della figura, le cui mani, in analogia con il primo dipinto, sconfinano in un campo esterno.

[Miró] sostiene il suo proprio sguardo rinviatogli dallo specchio, interroga i propri occhi. Prende il posto del modello e riesce così a sopprimere il rapporto di alterità che lo paralizza, per affrontare l’estraneità assoluta del suo proprio viso. (Dupin 1963, p. 87)

Il volto diventa mappa, superficie di iscrizione.

In una qualsiasi ricostruzione semantica del genere dell’autoritratto non possono mancare gli onori tributati al mestiere del *pintor* (Nicolas

<sup>37</sup> Lettera di Joan Miró a Jacques Dupin, in Dupin 1963, p. 88. Si veda anche ivi, p. 477, nota 17.

<sup>38</sup> Balsach (2007, p. 27) paragona il ritratto al *Sant Masà* di Ramon Destorrents conservato a Barcellona, Museu Nacional d’Art de Catalunya.

Poussin, *Autoritratto*, 1650), agli strumenti e agli spazi (Gustave Courbet, *L'atelier*, 1854-1855), ai virtuosismi, ai principi di ispirazione (Claude Monet, *L'ombra di Monet nello stagno delle ninfee*, 1905 circa). L'attività artistica, come momento di incontro tra forma, materia, utensile e mano, il tocco come contatto tra l'inerzia e l'azione, sono sempre stati al centro dell'assiologia di valori dell'autobiografia visiva: il maestro si lascia osservare nello spazio ricostruito del suo lavoro (Stoichita 1998). Non è più questo il caso: ora l'artista sembra assumere e far proprie la posizione e la modalità del *voler-poter guardare*, che la pratica della pittura, nei secoli, ha reso tipiche del genere del *ritratto*. L'enunciatore dipinge l'"io" nella dimensione pragmatica e con l'autorità di un "egli". Così, nel quadro del 1919, la figura è posta frontalmente, in primo piano, e ha lo sguardo e le braccia diretti verso un altro *Welt*. Un autoritratto nei panni di un ritratto. Il suo spazio enunciazionale operativo è quell'universo referenzializzabile solo nel passaggio da una forma di testualità all'altra, mondo naturale che l'artista riscrive, secondo nuove griglie di lettura percettiva. L'ipotesi è che lo sguardo del soggetto aderisca sì alla nostra zona di presenza, ma da una contemporaneità che ci guarda: mondo non della pittura, ma della vita, per cui siamo forse noi a far spettacolo. Attraverso le strategie utilizzate, i ritratti costituiscono un appello a somiglianze da condividere. A livello plastico, tali immagini sono il risultato e l'origine di pattern di adesione a fasi stilistiche diverse.

### *Personificare il mondo*

Il mio ritratto è iniziato da diverse settimane, e, se riesco a realizzarlo come spero, sarà la cosa più sensazionale che abbia mai fatto – nel senso profondo del termine naturalmente, non in senso pretenzioso. Una tela di 80 p., solo il busto, ossia la rappresentazione di una testa circa tre volte più grande del normale. Opera molto articolata, molto dettagliata, senza trascurare tuttavia le grandi masse e i grandi volumi. È difficile, è lavoro reale, amico mio! Il lavoro va avanti. Ho distrutto il mio ritratto parecchie volte. Ora sento di essere sulla giusta strada [...]. Sarà un'opera che riassumerà la mia vita, e davvero rappresentativa nella storia della pittura. (Miró in Rowell 1992, pp. 158-159)<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Joan Miró, lettere a Pierre Matisse, Parigi, 3 novembre 1937; Parigi, 5 febbraio 1938.



Il processo di distanziamento dalla forma canonica dell'autoritratto procede e si concretizza nell'ambizione di realizzare un'opera "rappresentativa nella storia della pittura". A che cosa allude Miró? Questo passo ribadisce la volontà di produrre un'immagine distaccata dell'io, quanto più debrayata possibile, evitando qualsiasi effetto di ritorno all'*autós*, e quindi all'autorialità, per diventare invece una funzione testuale (si veda Foucault 1984). Sulla scia dei risultati raggiunti, tra il 1936 e il 1937 Miró dà il via a un nuovo ritratto d'artista; assestarlo, a quanto pare, implica il ricorso a provvedimenti di iconoclastia. È un punto nodale. Conosciamo ormai bene le prassi di esecuzione e conservazione dei disegni, ma quali sono le pregnanze che caratterizzano il gesto di cancellazione dell'immagine? All'origine sta evidentemente un sentimento di insoddisfazione critico, nei confronti non del percorso nel suo insieme, ma delle decisioni prese. La sensazione disforica di aver creato una figura "fallimentare",<sup>40</sup> che a quel punto, tuttavia, è *autonoma*, muove all'offensiva. Questa è virtualmente positiva: annullando una posizione nel sistema, innesca un cambiamento di rotta o inaugura una nuova partenza. All'azione iconoclasta *transitiva*, indotta da euforia, ma che palesa l'efficacia delle immagini (Freedberg 1989), si contrappone un atto di rottura *riflessivo*, in condizioni passionali negative, che equivale a rigettare alcune delle proprie idee per aprire un'alternativa felice. Nella poetica di Miró, se l'abbandono dell'idea arresta lo sviluppo dell'opera, la distruzione lo riattiva.

Dei disegni eseguiti in questi anni rimane soltanto un pezzo di carta strappato e molto rovinato. Privo di note e spoglio, lo schizzo FJM 1539 (Fig. 42) è un testimone innocuo. Il volto è invaso da agenti esterni che lo deformano. Gli organi che solitamente lo compongono (occhi, naso e bocca, riconoscibili per posizione) insieme a significanti inventati ad hoc (il quarto di luna e le fiammelle) non bastano a spiegare la trasfigurazione in atto nella tela. Bisogna cercare altre strade. Apriamo una parentesi.

---

<sup>40</sup> La storia dell'arte si imbatte di frequente in casi di *pentimento*, anche se la questione rimane non problematizzata. Si condividono in proposito le riflessioni offerte da Ruggero Pierantoni. A differenza della completa cancellazione dell'immagine, il pentimento sarebbe "una modificazione visibile del tracciato nell'indecisione tra diversi punti di vista [...]. Indica la possibilità che esista una forma buona, che si deve scegliere e far emergere dal caos" (Pierantoni 1986, p. 128). L'istanza di enunciazione agisce in questo caso a livello dei processi, in campo sintagmatico.

La Fundació Miró custodisce una prova su carta del 1924 (EJM 671a, Fig. 43), che gli studiosi classificano come disegno isolato relativo a un *Autoritratto*. Il foglio è diviso in due da una linea verticale: a sinistra si vedono alcuni formanti rotondi, una pipa, una boccetta d'inchiostro, un foglio con il destinatario di una lettera e uno schizzo; a destra c'è un personaggio in primo piano e a mezzo busto, posto di fronte ma con la testa di tre quarti, dall'espressione sorridente. Attorno alla sua sagoma, sul viso e sul petto appaiono molte note relative ai colori: "groc, ocre vert, cel molt blanc...". Qualora la verosimiglianza fisica non fosse convincente, ecco intervenire le parole dell'artista, a conferma della giusta attribuzione al tema:

Per esempio, il berretto frigio che progettavo di indossare nell'autoritratto di circa vent'anni fa lo si può dipingere recuperando segni delle tele di *Paysan catalan*, di 80 f., fatte alcuni anni fa a Parigi, però in modo più schematico, come nel 1940-1941. (Miró in Picon 1980, pp. 127-129)<sup>41</sup>

L'opera gode di corretta designazione. Ma quanto è degno di interesse semiotico il colpo di mano di uno dei più acuti specialisti di Miró! In un lavoro di documentazione già citato, Pere Gimferrer (1993, pp. 46-72) titola arbitrariamente il bozzetto *Testa di contadino catalano* e lo elegge a punto di partenza dell'omonima e coeva serie. Dà per scontata l'inerenza al motivo, in virtù di legami intertestuali più forti di qualsiasi attestazione cronologica e quindi fattuale. Il ritratto diventa trampolino iconico al programma di diagrammatizzazione che concerne il noto "contadino catalano" ("dall'apice realista di una testa di contadino con berrettino fino al nudo schema assiale di *Testa di contadino catalano*, dalla forma all'idea della forma", Gimferrer 1993, p. 72), entrando significativamente in simbiosi con esso (Fig. 44). In che modo si trasforma il personaggio? Nell'organizzazione sintattica, alla perdita di densità e compattezza dei singoli segni, che vanno verso geometrie essenziali, si accompagna l'acquisto di nuove unità, che vantano il diritto di esistere, proprio mentre il contadino è spogliato quasi per intero: sono questi inserimenti, le combinazioni e gli inediti ruoli attoriali (gli occhi emettono raggi, la luna prende fuoco...) a risultare al momento incomprensibili, perché espressione di un vocabolario personale.

<sup>41</sup> Joan Miró, 1941, EJM 4448 (quaderno EJM 4448-4475).

La manovra di Gimferrer è audace, ma opportuna. Facendo leva sulla continuità di alcuni elementi – la pipa e soprattutto il berretto, invariante del contadino – lo storico dell’arte mette in luce le dinamiche di assimilazione al tema, esibite per altro da Miró nei piani di lavoro degli anni quaranta. Con la stessa intensità della *Ballerina spagnola* e dei paesaggi catalani, che s’indagheranno nel secondo capitolo, così *Testa di contadino catalano*, nato dal disegno di un autoritratto, filtra visioni di vita mediterranea e riflette, nel sembante, qualità caratteriali dell’artista. L’analogia, che implica una coincidenza fortissima tra l’asse della collettività e l’asse dell’individuo,<sup>42</sup> costituisce un preambolo indispensabile alla lettura dei volti del maestro.

L’impressione di assistere a una trama in divenire caratterizza anche *Autoritratto* (1937-1939, Fig. 45). La superficie del volto con molte grinze, i contorni erosi nella zona superiore, irregolarmente definiti all’altezza delle guance e ripetuti nella forma del mento, danno l’idea dell’istantaneità di un’azione e ne fanno presagire lo sfaldarsi temporale. Nell’esecuzione della figura umana, questa volta in primissimo piano, variazioni eidetiche creano contrasti tra parte bassa, parte centrale e parte alta: ai tratti discontinui e unici della giacca, subentrano infatti le curve molteplici ma ancora discrete del mento, a cui si contrappongono le pieghe continue della fronte. A livello cromatico, poi, le nuance dei grigi, la stesura del giallo luminoso non all’interno di campiture, ma a macchie più insature e chiare dal basso verso l’alto, sottraggono allo sfondo il ruolo neutrale, di pura scenografia, e lo rendono un habitat fenomenologico occupato con agio dal soggetto. Pelle e organi sensoriali sembrano implicati in un evento di trasformazione. Quali agenti lo provocano? Il personaggio raffigurato non è solo; come nei casi descritti, così ora su di lui, sul suo vestito e tutto intorno si riconoscono elementi “naturalisti”, petali, stelle, fiori, foglie, sessi, gocce, astri, dotati della modalità del *potere*, con gradi diversi: alcuni si limitano a stargli accanto, altri possono, scivolando, sostare sul copricapo, altri ancora premono con energia sul volto, qualcuno ne ha persino varcato pareti e cavità. Incontrano, nei movimenti di congiunzione, il *volere* dell’attante umano, che attrae questa natura verso di sé.

---

<sup>42</sup> Giustamente il *Contadino catalano* di Miró è messo a confronto con *El nacimiento del hombre* di Brassai, che è parte della sua serie dei Graffiti parigini. Si veda Balsach 2007, p. 82.

A esprimere l'euforia della reciproca ricerca è lo sguardo. Una stella e un sole riescono, magnetizzati, a sostituirsi alle pupille dell'uomo, determinando, nello spostamento, una sintesi tra percepire e percepito. "Mi piel irisada por mil constelaciones."<sup>43</sup> Corpo integrante e mondo integrato prendono così le stesse forme, mimando per lo spettatore l'esperienza stessa della visione. In questo si capisce perché il ritratto è ispirato a William Blake (si veda Lomas 1996). Il contingente, inafferrabile nel mondo della vita, è restituito da un'opera che ne ritaglia un *attimo*, ma rimanendo discorso in metamorfosi.<sup>44</sup> Come afferma Dupin, questo *Autoritratto*, contrariamente alla norma, ha perduto le fasi anteriori ed è anche "l'unica opera, nel sistema dell'artista, a essere entrata in circolazione benché *definitivamente incompiuta*" (Dupin 1963, pp. 292-293). Allestisce le clausole di comunicazione al suo interno, esprimendo l'hic et nunc con effetti di incompletezza, che esulano da ragioni biografiche. Del simulacro del sé Miró offre la *tensione della contingenza*, grazie a un transito delle due letture del tempo.

Solo il presente esiste nel tempo e raccoglie, riassorbe passato e futuro; ma solo il passato e il futuro insistono nel tempo e dividono all'infinito ogni presente. (Deleuze 1997, p. 147)

Perciò *kronos*, unico e discontinuo in basso, si ripartisce in pieghe e strati di memoria al centro; trattiene l'evento nel moto di contemplazione e in alto è irreversibilmente corroso dal divenire. Nella poetica che lo mette in scena, il ritratto è la prova del rapporto imprescindibile tra l'istanza enunciante e uno specifico universo di cose e affetti. Non può che essere incompiuto.

A livello della serie, però, l'artista completa il ritratto con una variante eseguita nel 1960 su una replica ottenuta dall'ingrandimento di una foto (Fig. 46).<sup>45</sup> L'opera mantiene lo schema figurativo, ma perde

<sup>43</sup> Joan Miró, "Título-poema, 24/10/1937", in Rowell 1992, p. 153.

<sup>44</sup> Heidegger distingue la temporalità autentica del presente come ripetizione e come *attimo* – il tempo "fisico" del flusso – e la temporalità inautentica della presentazione come oblio del poter-essere ovvero come *istante* – tempo "culturale" o "discreto", misurato. L'attimo, a differenza dell'istante, gode della possibilità di appropriazione da parte di qualcuno. Si veda Heidegger 1970.

<sup>45</sup> Il ricalco è opera di terzi. Fu realizzato non dall'amico architetto Paul Nelson, come alcuni ritengono, ma dal suo aiutante Freisz.

le gradazioni di colore e il contrasto tra continuità e discontinuità dei contorni. Alle sfumature cromatiche non sature e diffuse, in grado di rendere mobile la scena, di far circolare l'aria fra superficie e sfondo, subentra la spenta e omogenea fattura di una pagina di carta, che crea un'atmosfera stantia. Tratteggi neri e spessi, sovrapposti, marcano poi i bordi della figura fissandola in una dimensione di statica puntualità. L'allografia segue chiaramente l'esemplare originale, annullando però il flusso dell'esperienza percettiva e proponendo l'installazione di un nuovo attante, congiunto con un passato che ora ha realizzato. Il facsimile riattiva e trasforma il senso dell'originale: la prima versione è ancora acerba, nel suo divenire, l'altra è invecchiata, giunta a maturazione, e i processi di crescita coincidono con l'ostentazione dei colpi ricevuti. I legami intertestuali, garantiti dall'identità morfologica di base, immettono nelle prove enunciative una temporalità enunciazionale. La lettura disforica finale dell'artista consente di apprezzare, a posteriori, il valore euforico della prima versione.

*Panorami. Quando il mondo ingloba il corpo*

Dal 1937 al 1960 altre occorrenze scandiscono il motivo. Una nuova serie è in cantiere già nel 1938, e comprende un punto di arrivo – un autoritratto che mostra un paesaggio (Fig. 47) – e tre fasi preparatorie. Lo scarto alla norma che prevede una rispondenza tra la rappresentazione e la sua lessicalizzazione è enorme. Convenzionalmente, “autoritratto” è il titolo che un artista dà alla raffigurazione del proprio volto. In Miró, invece, è costante la presentificazione dell'io in un sé-egli, che qui si radicalizza. Configurazioni di vario tipo, prima appartenenti alla scenografia del ritratto, appaiono commutate con i tratti del volto, e dunque in qualità di elementi principali: una stella, un cerchio, il sole, sostenuto da un segmento verticale biforcuto, un pesce, duplicato nel quadro, e una farfalla. La loro ricorsività permette di verificare le ipotesi formulate sui possibili impieghi del disegno: nel passaggio da un foglio all'altro si modificano infatti le disposizioni e i rapporti tra le unità. Così, in FJM 1651 (Fig. 48) l'artista abbozza un'indagine sulle proprietà morfologiche dei significanti nello spazio, non ancora pronti per creare una storia. Le medesime figure si ripresentano isolatamente nel paradigma di segni FJM 1652 (Fig. 49), come oggetto di riflessione. L'insieme entra poi in una mappatura topologica nell'ultimo esperi-

mento, FJM 1650, diverso dalla tela solo per la mancanza di colore. È la maquette o bozzetto definitivo, versione acromatica del dipinto, completa di ogni dettaglio, che consente di ragionare sui chiaroscuri e sulle sfumature di grigio.

Il quadro (Fig. 47) porta a termine il piano dell'opera mostrando la dinamizzazione delle unità. Risaltano movimenti sia a livello eidetico, con l'ingresso di puntini che riempiono i campi e sostituiscono le linee di contorno, sia a livello cromatico, con la contrapposizione tra la base, omogenea e nera, e forme discrete dai colori vivaci. Anche le icone del sole, pur nell'organicità figurativa tra disco centrale e raggi, suggeriscono, con gli sfumati e i vari orientamenti delle parti, un autonomo "essere nella durata". Si combinano, nel dipinto, formanti attivi sull'osservazione del fruitore (gli astri solari e in generale le figure piene, in contrasto con lo sfondo) e forme che, viceversa, ne inscrivono i movimenti oculari (sagome e aree caratterizzate da punti). Percetti del mondo sono allora elevati al rango di "autoritratto", come traguardo dell'uomo che li percepisce.

È doveroso il riferimento a Maurice Merleau-Ponty (1965): "Appropriandosi del mondo, il soggetto diventa mondo e il mondo soggetto". La pittura, però, ha le sue grammatiche per essere fenomenica. Erroneamente ritenuta "*analogon* del reale", perché subordinata all'idea di un sistema preesistente di cose, l'opera esalta piuttosto il valore etimologico dell'"*analogia*", come ciò che viene "calcolato in proporzione". Nel linguaggio della fisica, *analogia* è la "corrispondenza tra due fenomeni di natura diversa quando essi sono retti da equazioni identiche" (Devoto e Oli 2000-2001). Come spiegava Foucault (1967), non è la somiglianza in quanto causa, ma il procedimento sotteso alla condizione dei rapporti, in questo caso tra uomo e mondo, a determinare un grado di corrispondenza. Qui inglobare e incarnare sono proporzionati l'uno all'altro: se il volto non può significare senza mantenere l'*habitus* al suo spazio, questo spazio, esito di stratificazioni del tempo, può dirsi sperimentabile, sperimentato, solo mentre registra l'apporto sensoriale del soggetto. Di che stupirsi, dunque, se la rappresentazione dell'esperienza di un paesaggio prende il nome di "autoritratto"? È certo una biografia viva, "pan-orama" non immediatamente intuibile, ma che emerge per chi ne ricerca il senso.

### *Genealogia di una pelle-paesaggio*

La storia della lastra a puntasecca che Miró realizza con il pittore e incisore Louis Marcoussis è divisa in venti fasi. La riconoscibile figura dell'artista, in primo piano, questa volta al lavoro, è sempre di più una pelle su cui si tatuano significanti. Come per la versione del 1960, anche qui il supporto iniziale, *matrice* in un'accezione tecnica e simbolica, è opera di un collaboratore: un ritratto "realistico" di maestro al cavalletto, con in mano un pennello intinto nella tavolozza e lo sguardo diretto verso un quadro, di cui si scorge solo parte del telaio.

Se l'enunciato rende visibile un fare pittorico in atto, a livello enunciazionale si offre la formazione di un secondo strato, sempre scavato nel metallo, ma che risulta ordito nella superficie dello spazio e sulla superficie del corpo, con tagli e graffiti: una tessitura vicinissima al fruitore.

Si osservino i momenti più significativi della sequenza: dopo il primo stadio (FJM 8815, Fig. 50) si innesta una rete, secreta dalle ramificazioni lineari delle figure: raggi, capelli, pieghe di vesti. Vengono poi integrate alcune scritte, in corsivo ("pluie de lyres"), un occhio è sostituito da una stella e appare, sul palmo della mano, la ricorrente spirale. Nel nono stadio (FJM 8823, Fig. 51), c'è un secondo fregio lineare, a stampatello e su tutto il braccio ("CIRQUES DE MÉLANCOLIE");<sup>46</sup> quindi la stella diventa cometa e prende il posto dell'occhio sinistro, con una pupilla in mezzo. Si stabilizza inoltre la firma, libera dalle precedenti marche ("PARIS 1938 LOUIS MARCOUSSIS"), inquadrata tra le mani dell'uomo e con le iniziali in grassetto a puntini. Nel sedicesimo stadio (FJM 8833, Fig. 52) Miró opta per l'innalzamento del sostegno della tela e l'eliminazione della prominenza spaziale; spuntano icone del repertorio dell'artista, che al diciannovesimo stadio (Fig. 53) ridisegnano il volto assecondandone i lineamenti: la figura di un fiore nella fossetta di una guancia, l'astro all'altezza del collo, la figura antropomorfa alata accanto alla bocca, l'organo genitale femminile nella cavità dell'orecchio, la spirale sulla fronte; infine, al ventesimo stadio, la rete si estende a tutto il supporto. Louis Marin parlerebbe, come per Pollock, di una

---

<sup>46</sup> Sono allusioni ai versi di Salah Stétié, *Dormition de la neige*, in Id., *Fièvre et Guérison de l'icône*, UNESCO, Paris 1998, p. 22.

differenza tra tela e campo tramata dalle tracce sovrapposte, in cui il presente si demoltiplica grazie alla moltiplicazione dei luoghi e che rinvia a una visione che, più che vedere, intravede, e a uno spazio che è *interstizio*. (Marin 2001c, p. 217)

Miró, nello specifico, usa la trama per ottenere l'effetto di una *stratificazione trasparente*, che non nasconde né sovrappone, ma propriamente interseca (si veda Jeffett 1989). Tra tela e campo si manifestano due tempi: il *presente del tempo dell'opera*, reso stabile grazie alla matrice (*Retrat*), e il *presente dell'istante*, che percorre il quadro e si separa incessantemente dal suo passato, nel "formicolio" della testura (*Autoretrat*).

Dalla lastra unica vengono "tirate" più copie. Miró usa la riproducibilità tecnica per trasformare gradualmente l'esemplare. Spostamenti, riprese, scomparse e ottimizzazioni indicano il libero gioco di un artista che fa di se stesso il proprio destinante, fino alla sanzione finale. Disporre di tutte le fasi del percorso dà ancora una volta l'opportunità di ricostruire sia l'iter enunciativo – le vie di costituzione e di interazione degli attori, delle marche di tempo, dei deittici dello spazio – sia i meccanismi della prassi enunciazionale, che il modello semiotico della narratività può efficacemente descrivere. Poiché frutto di una collaborazione, l'opera è "sfacciatamente" esposta al pubblico in due vesti: la Fundació Miró dichiara infatti sia il punto di partenza, la matrice di Marcoussis, scena simulacrale dell'atto pittorico, incisa sul rame, fissata in modo indelebile, sia il punto di arrivo, testo grafico in cui, fermo restando il *ritratto* dell'artista al cavalletto, si genera dappertutto un *autoritratto* del suo mondo. È un'iconologia segnata da continue metamorfosi, ma dove a prevalere è l'idea di una risemantizzazione e reinvenzione dell'unicità. Autentico ma plurimo.

### *La corporeità sotto forma di terra*

Con il titolo di *Autoritratto* l'artista esegue, al termine dello stesso anno, altri disegni di paesaggio. Ne sono sufficienti tre per sottolineare valenza e procedure di designazione. Alle unità fluttuanti su sfondo neutro del quadro del 1938 subentrano qui componenti di spazi terrestri.

L'ambiente è ripreso in campo medio. Nella prima scena (FJM 1534) si vedono una scala, una porta e una pietra su una pianura tra due montagne. In mezzo sta la figura dell'organo genitale femminile, mentre in alto, a destra, il sole emana i suoi raggi. Riconosciamo lo stesso assetto



e gli stessi attori in FJM 1537 (Fig. 54), a cui è unito, secondo l'espedito della mise en abîme, un frammento di giornale (FJM 1536). In proporzioni minori vi sono rappresentati due progetti di paesaggio simili al primo, evidentemente nati in altre circostanze, poi messi a confronto per stimolare l'immaginazione. Più curato e completo si rivela FJM 1531 (Fig. 55), l'ultimo esercizio del gruppo. Le forme, trattate in chiaroscuro, acquistano volume e si concretizza l'idea di un "autoritratto che / è metamorfosi / in paesaggi ciclopici / e nei paesaggi e nelle rocce / di Montserrat // che ricordi il *chien / aboyant à la lune / /*". Sono stati aggiunti, già rifiniti, un occhio al posto dell'organo della donna – che sporge da un lato dell'altura a destra –, le nuvole, le fiammelle e appunto il tema del cane, rivolto alla luna e con le zampe anteriori su un masso.

L'obiettivo di convertire la soggettività nei panorami della propria terra si traduce in note quanto mai esplicite: se nel richiamare il quadro del 1926, *Cane che abbaia alla luna*, l'opera si fa memoria, attualizzazione di un vissuto specifico, accade in virtù di un punto di vista cognitivo forte, sorretto da una forma di vita che ha una chiara visione storico-culturale ("paisatges ciclòpics; paisatges i roques de Montserrat"), impregnata di affettività. Presagio di una trasformazione somatica in corso, l'occhio – singolo e centrale perché in un posto fondato dai ciclopi? – si appresta a diventare parte della terra, come l'organo genitale femminile, con cui rima a livello plastico. C'è energia nella salienza delle forme primigenie catalane, *seny* e *rauxa*, ora spazializzate su carta sotto forma di ritratto. "I mondi ribaltati si sono creati un posto nel linguaggio che il realismo primario non potrà riprendersi" (Breton 1953, p. 8).

### *Programmi d'uso: dal segno verso il simbolo*

Tema centrale dei disegni e dei copiosi appunti del 1941 e 1942 resta l'"autoritratto-paesaggio", marcato dal ritorno della configurazione del volto. Queste varianti, che non hanno realizzazione pittorica, interrompono il programma narrativo di base, ma si configurano come programmi d'uso per l'acquisizione di nuove competenze.

Lavorare all'*Autoritratto* che ho a Parigi come se fosse un paesaggio. Le vene come se fossero fiumi, la barba delle guance come se i peli fossero l'erba di un prato, i volumi del viso come rilievi del terreno. (Miró 1940-1941, FJM 4456)

Potrei intercalare in questo autoritratto elementi poetici di questo paesaggio, per esempio l'orecchio che termina con un carrubo, i peli della barba che formano una vigna, le pieghe della giacca, le aguzze montagne di Escornalbou, olivi nei capelli. [il paesaggio è Mont-roig] (Miró 1941, FJM 4448)

Se le note sottolineano ancora il modo di esistenza virtuale dell'azione, i disegni, ricchi di rime plastiche, creano invece ipotiposi che presentificano le scene.

Il retro di una logora busta postale fornisce lo scenario di un autoritratto in cui gli occhi sono due stelle, la bocca è una spirale e il naso è il significante astratto dell'uccello nella cosmologia del pittore (FJM 1879a, Fig. 56). In alto si trovano due note: un promemoria sulla simbologia assegnata a una delle componenti – “i solchi del sottoscala simbolizzano un paesaggio con la terra arata” – e un incarico che l'artista, soggetto del sapere, affida a se stesso in quanto istanza del fare: “andare nel cortile del Mercato e osservare una statua con un gufo in mano”. L'obiettivo, esplicitato in FJM 1879b, un foglio con appunti, è in realtà molto più ambizioso:

Che quest'opera sia abbondantemente piena di simboli e di ricordi espressi simbolicamente / che sia misteriosamente impressionante / che certe cose siano di una tecnica eccezionalmente spinta / il rettangolo sotto l'occhio simbolizza il ricordo della canottiera gialla con cui avevo progettato 25 anni fa il mio autoritratto,<sup>47</sup> per questo deve esserci un lato giallo / quella specie di dente che esce dal rettangolo simbolizza lo spirito delle grandi tele del 1933 / la palla nel vestito a sinistra simbolizza l'essere completamente spogliati e una palla che feci su un cielo blu / che il ricordo del cane che abbaia sia ancora assai vivo / che questa tela sia grandiosa.

Un eccesso di volere mette a dura prova e a repentaglio lo scopo. Il prerequisito di una mole di simbologie rende impossibile il compimento. Il test sul foglio di giornale (FJM 1842), che parzialmente mette in atto i propositi – il gufo, i solchi della scala, il berretto del contadino, il cane verso la luna – rimane confuso, incongruente, poco convincente. E neanche soddisfa la soluzione opposta, sobria (FJM 1877, Fig. 57), in cui a comporre il ritratto sono solo le forme della testa e del busto, i tre

---

<sup>47</sup> Miró fa riferimento all'esercizio FJM 671. Confronta l'analisi a p. ???

ciuffi di capelli, la scala appoggiata su una spalla, l'occhio al posto del cuore e l'astro solare. Al tentativo di definizione del titolo, del luogo e della data – “*Autoretrat / Palma, 13-V-42*” – segue un “No!”, evidenziato a penna rossa, che indica il rifiuto e l'abbandono dell'*alternativa* immaginata.

Ma se questo specifico progetto è destinato al fallimento, l'idea che lo sostiene resta in vita e alimenta nuove prospettive di ricerca. Che dire del fatto che le componenti del paesaggio hanno ormai sostituito *in toto* gli organi del corpo? In particolare, una delle versioni (EJM 1878, Fig. 58), vede in scena quasi tutte le figure del linguaggio di Miró, selezionate singolarmente e confermate. Il motivo dell'autoritratto ha coinvolto significanti del mondo naturale; ora questi significanti, aderendo alla *persona* dell'artista, intervengono a formarla, ne suggeriscono le sembianze: la spirale per la bocca, stretta, e la variante statica dell'uccello per gli occhi, piccoli e ravvicinati.

Si attua un processo di simbolizzazione. I giochi di *débrayage* ed *embra-yage* non solo fanno emergere attivamente l'identità del soggetto (“ogni elemento proiettato reagisce a sua volta sull'elemento proiettante, lo trasforma e condiziona; le frecce vanno nei due sensi”, Calvino 1984, p. 438; si veda anche Basso 2002), ma producono configurazioni con una tenuta “naturale”, costruita, tra espressione e contenuto (συμβάλλω, *symbollo*, “gettare con”); fissano cioè funtivi che forse sono ancora commutabili, ma che cominciano a mostrare conformità tra le due facce del segno. I miroglifici si annunciano come figure ad alto potenziale simbolico.

Il look dei primi ritratti (fedeli?) si è indubbiamente perso. E, rispetto alla serie degli anni quaranta, Miró manca il bersaglio: non esiste un *Autoritratto* dipinto, firmato e conservato in un museo che risponda alle sue attese. Grazie al lavoro sul motivo, però, nel passaggio da un bozzetto all'altro, l'artista raggiunge una sintesi importante: arriva ad agglutinare il proprio immaginario in figure “fedeli” (Gimferrer 1993, p. 277). Si rimotivano i segni, appunto. È plausibile, se si intende il termine “stilizzazione” come “sinonimo dell'impronta particolare impressa a ciascun luogo e a ciascuna epoca” (Leroi-Gourhan 1977b, p. 434).<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Eco (2002, p. 245) include la stilizzazione tra le “repliche” e afferma: “Il tipo prescrive solo le proprietà essenziali che l'occorrenza deve realizzare per essere giudicata una replica

Rileggiamo il percorso. La predominanza di specifici tratti plastici – rapporti di luce, sfumature di colore, discontinuità morfologiche – marca fin dal principio l'effetto di un “essere in divenire”, il senso di una puntualità provvisoria. L'inquadratura delle prime due opere (1917 e 1919), con Miró ripreso a mezzo busto, lo sguardo rivolto verso l'esterno e le braccia immobili, restituisce il *ritratto di un autoritratto*, la posa, dal campo esistenziale, di un istante nel quale l'artista è spettatore. Che la maniera sia fauvista, espressionista o cubista, i codici di cui Miró si appropria elaborano temporalità percettive diverse. Lo straordinario esemplare del 1937 introduce alcune riflessioni sulla prassi dell'auto- iconoclastia, cancellazione in stato passionale negativo, che annulla un posto nel sistema per inaugurare però un nuovo inizio. Più avanti, il caso di una “falsa” attribuzione da parte di uno storico dell'arte serve a evidenziare il filtro della catalanità, capace di unificare gli assi individuale e sociale. Di qui, al simulacro dell'“io” si integra il mondo percepito, offrendo compiutamente l'incontro con la differenza. È un discorso che avrà fine nel 1960, con accenti disforici. Prima di allora, una serie di disegni del 1938 testa la simbiosi tra i paesaggi di Montroig e di Montserrat e la persona umana: sostitutive del volto, figure del mondo naturale si incarnano per “interpretare” l'*Autoritratto I*. Dal sodalizio con Louis Marcoussis nasce l'unica versione di artista al cavalletto, rilevante per uno studio sui materiali: la scena dell'atto pittorico è incisa infatti nella lastra di rame, indelebile, mentre i processi di invenzione si attualizzano sulle carte ricavate. Metamorfosi delle figure percepite, l'ultima di queste stampe affiora come prodotto di una lenta cinesi grafica. Sul radicamento in un preciso habitat culturale verte anche il gruppo di disegni relativo ad *Autoritratto II* (1938), conversione del sé nei panorami della terra catalana. Infine, le serie del 1941 e del 1942, singolarmente fallimentari, risultano coerenti lungo l'intera traiettoria. Durante gli anni, figure coinvolte nella rappresentazione

---

soddisfacente [...]. Quindi le occorrenze di un tipo posseggono caratteristiche individuali che sono irrilevanti ai fini del giudizio di replica, purché siano state rispettate le proprietà pertinenti fissate dal tipo”. In questa visione il *type* è inaccessibile e avulso dai processi che riguardano il *token*. Leroi-Gourhan sembra credere invece che le culture lo rinnovino continuamente. Rastier avalla questa ipotesi e sostiene a più riprese che il *type* vale in virtù delle metamorfosi che subisce, è “una famiglia di trasformazioni”. Comprende sia semi *inerenti*, ovvero tratti generici e specifici, sia semi *afferenti*, che è il contesto a mettere in causa, modulandone il significato.

di esperienze percettive sono divenute soggetto di quest'esperienza, e hanno poi dichiarato le loro radici etniche e quindi surrogato del tutto la *physis* del loro inventore. "Non ho alcuna intenzione di fare dei ritratti. Feci la prova con la migliore intenzione possibile, restò un ideogramma. No, un ritratto non mi dice niente" (Miró in Raillard 1978, p. 168). È questo il filo rosso che bisogna seguire.

Rispetto al nostro obiettivo in questo capitolo, molti elementi confermano la validità di leggi che fanno sistema: la prassi del disegno, sempre articolabile in ruoli (schizzi, abbozzi, bozzetti definitivi) e identità testuali (souvenir, alternative, paradigmi di segni); la cospicua presenza di appunti e riferimenti incrociati; l'utilizzo di carte di diversa fattura; l'espedito dell'immagine su scala, associata alle tecniche del collage come risorsa per operazioni di confronto. Le analisi portano inoltre a riflettere sulle combinazioni tra le categorie dell'autoritratto-ritratto e dell'autoritratto-paesaggio. Da un lato affiora il gioco di inversione fra ciò che dell'io è l'"egli" (1917 e 1919) e ciò che dell'egli è l'"io" (1938), la litografia, risultato di una duplice prassi enunciazionale; dall'altro, si affacciano procedure di attrazione del mondo al sé (1937-1960) poi del sé al mondo (*Autoritratto II*, 1938) per arrivare alla versione che sussume le differenze (l'autoritratto del 1942). Il trattamento artistico va oltre la logica delle singole opere. Prende senso, intertestualmente, un'intenzionalità che non è la lotta per il raggiungimento di uno scopo, ma una conquista graduale a colpi di ragione e di intuizione. "Ritratto", "autoritratto" e "paesaggio", cristallizzati nella nostra memoria sociale, sono i mezzi di programmi d'uso utili a realizzare il programma di base, cioè definire una *langue* e dei termini. Il laboratorio di prove conduce alla costruzione di un metodo; è merito del suo rafforzarsi se intanto, sul piano della *parole*, cioè nella sintassi, si formano marche di linguaggio mobili che, come in un sistema ideografico, occorre imparare a leggere. Se in linguistica il quadro delle norme sociolettali è spesso difficilmente oggettivabile, nelle arti visive il tentativo di ricostruzione tassonomica del paradigma miró va in porto, mostrando da un lato la natura palinsestuale di ogni produzione discorsiva (Kristeva 1979), dall'altro la necessaria riconduzione di questa a un progetto intriso di culturalità, calato in un divenire diacronico. Le leggi di tale architettura dipendono dalla forma di vita che le esprime: all'enunciazione effettiva, alla creatività individuale, lo stesso Saussure (1987, pp. 28-29) riconosceva la responsabilità dell'instaurarsi e del trasformarsi della *langue*.

Il miró opera dunque il rinnovamento dei codici culturali, non per un generico anticonformismo o per infrangere i canoni di lettura tradizionali, ma perché motiva il senso del segno.

PRIMA SEQUENZA: *INTERNO OLANDESE I*

Miró traccia il corso del pensiero con rigore. L'arrangiamento di elementi non è mai automatico, ma dipende da tentativi locali e da "intuizioni".<sup>49</sup> Lungo l'iter non mancano pentimenti, dubbi, ostacoli, false speranze. È la nostra natura "obiettiva", opposta a una natura interiore che Paul Valéry non esita a contestare:

Perché si vuole che il fondo, il preteso fondo di noi stessi, l'apparenza del fondo che troviamo in noi stessi, per curiosi accidenti o per un'attesa indefinita, sia più importante da osservare – posto che non lo creiamo cercandolo – della figura di questo mondo? [...] Questo abisso in cui si avventura il più incostante, il più credulo dei nostri sensi, non sarebbe al contrario il luogo e il prodotto delle nostre impressioni più vane, più brute, più grossolane, essendo quelle i cui congegni sono confusi e sommamente lontani dalla coordinazione che si trova negli altri, tra i quali quello che noi chiamiamo mondo esterno è il capolavoro? (Valéry 1996, pp. 121-122)

Un "blocco" di immagini dalla taglia più ridotta del motivo, la *sequenza*, è di uso ricorrente nelle operazioni dell'artista. Già incontrata sulle vie della *Ballerina* e dell'*Autoritratto*, ordina le idee, mostrandone lo sviluppo dall'embrione al compimento.

Nel 1928, in primavera, Miró soggiorna per quindici giorni in Olanda. Ad Amsterdam acquista alcune riproduzioni in cartolina di dipinti del XVII secolo, che diventano punto di partenza per la realizzazione di tre *Interni olandesi*. Se il meccanismo che presiede alla nascita dei quadri è lo stesso di quello innescato in *Ballerina spagnola II*, se anche le carte stampate appartengono, come la copertina del giornale, al fondo

---

<sup>49</sup> Secondo Greimas e Courtés l'intuizione, "ritenuta in filosofia una forma di conoscenza immediata che non ricorre alle operazioni cognitive, potrebbe essere considerata invece come una componente della competenza cognitiva del soggetto, che si manifesta al momento dell'elaborazione dell'ipotesi di lavoro" (Greimas e Courtés 2007, voce *Intuizione*).

donato dall'artista, il nuovo caso di trasposizione inventiva sembra però riguardare problemi linguistici personali, di stile, rispetto a orizzonti storico-culturali diversi.

Apriamo una breve parentesi sul concetto di stile. Il termine deriva dal latino *stilum*, “stilo”, strumento di metallo o di osso usato per incidere la tavoletta incerata. Designa, nelle accezioni comuni, le caratteristiche del modo di esprimersi. Queste caratteristiche dipendono dall'enciclopedia personale, ma anche dal novero delle possibilità offerte da una lingua in una determinata fase della sua storia. Saussure considerava lo stile uno scarto tra la *parole* e la *langue*. Nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (2007) lo stile corrisponde a un universo idiolettuale retto e organizzato dalla categoria timica euforia/disforia. Molti ricorderanno la formula di Barthes: lo stile è una “deformazione coerente della carne”. Ora, Miró ha sicuramente un suo “idioletto”, un linguaggio specifico, che è riconducibile però all'idea di stile come “figura da costruire in un percorso, continuamente mascherata e rivelata dalle forme *attraverso* cui si mostra”. Una stilistica, dunque, cioè un insieme di regole connotative di un universo di discorso. Per Parret, che offre questa definizione, lo stile è l’“effetto di discorso”, inteso come indice di un valore a partire dal quale si sanzionano le forme enunciate. È *attraverso* lo stile che ci si forma l'immagine di un soggetto (si veda anche Bertrand 1985, p. 418). Francis Edeline e Jean-Marie Klinkenberg (1995) rincalzano l'ipotesi e dichiarano che lo stile è il prodotto di un lavoro di singolarizzazione compiuto sull'enunciato *simultaneamente dalle istanze di enunciazione e di fruizione*. È una proposta audace, dal momento che nella critica letteraria il ruolo del fruitore non è quasi mai fondante per la costituzione dello stile. Ma la forma narrativa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino è un teste eccezionale che tratta questo problema e gioca a loro favore. Per affermarsi, lo stile presuppone la combinatoria di elementi varianti per *qualità*, ma nella ripetitività, cioè nella stabilizzazione di manovre. Come la “firma” crea intertestualità, così le marche di stile costituiscono un'intersezione tra più enunciati, ascrivibili a essa. Risultato di tali operazioni sarebbe, per Edeline e Klinkenberg, “l'impressione quasi ontologica” che manifesta uno stile sul proprio autore, una sorta di strutturazione individuante. Tale impressione è forse alla base del fraintendimento della critica che adotta lo “stile di un autore” quasi fosse un assioma, con valore di prova. A questo proposito i due studiosi citano appunto Miró, ricordando che

i pubblicitari delle sigarette Barclay si sono serviti dell'alto grado di riconoscibilità del suo stile per farne un marchio d'azienda: "fare un Miró" ha voluto dire, allora, applicare specifiche trasformazioni topologiche, a cui si sono aggiunti dei filtraggi volti a selezionare certi colori puri per le figure, ma tinte diverse per lo sfondo. (Edeline e Klinkenberg 1995, pp. 34-35)

Le sequenze, come i motivi, dimostrano che per Miró il *certamen* con altri artisti o modelli culturali serve a formarsi e a fornire un'immagine precisa dei propri tratti stilistici. *Angustias* la ballerina apparteneva al mondo di Miró e, in quanto effigie della catalanità, rafforzava l'aderenza a una cultura data. *Interno olandese* si pone invece come chiave di lettura moderna di un genere e uno scenario del Seicento. Ogni grande artista trasforma i propri predecessori.

Dei tre *Interni* si è scelto il primo, che è più ricco, nei mutamenti, di indici di soggettività e segnali di identificazione storica (Fig. 59). Ri-semantizza *Il suonatore di liuto* di Hendrick Maertensz Sorgh (Fig. 60). A differenza del caso di *Angustias*, qui il progetto inizia da un'opera pittorica e finisce con un'opera pittorica, ponendo l'accento sull'appor- to del colore. Sorgh a suo tempo aveva collocato, nello spazio di una stanza, un uomo che suona uno strumento a corda e una donna intenta ad ascoltarlo. Entrambi sono seduti. Lo schema prospettico è a punto di fuga centrale, ricalcato dalla scacchiera del pavimento. A livello topologico è rilevante l'asse sinistra/destra, che separa il musicista, un cane e una finestra, con la tenda aperta su un paesaggio di città, dal personaggio femminile, una tavola apparecchiata, un gatto, un dipinto a parete e una grata che inquadra un secondo ambiente interno. La luce chiara del paesaggio cittadino contrasta con le dominanze cromatiche scure dell'immagine in cornice e del reticolo sovrastante. I due animali domestici, i cui orientamenti rimano con quelli dell'uomo e della donna, sono simulacri dell'enunciazione, perché, guardando direttamente lo spettatore, destabilizzano il piano del racconto e si sincronizzano con i tempi di fruizione.

Miró rielabora l'interno olandese a partire dalla figura del musicista. Su un foglio di carta a quadretti (Fig. 61), strappato in alto, disegna il formante rotondo della testa, con dentro i punti neri per gli occhi e due segmenti arcuati per i baffi. Si riconoscono anche il tronco, a forma di otto, e le gambe, con la sinistra accavallata sulla destra. Il corpo dell'uomo è perfettamente frontale e ha un solo braccio, che



sorregge il liuto, simmetrico all'assetto della gamba sinistra. Sedia e tavolo sono schematizzati in un unico insieme. Un ovale che contiene tutti gli elementi rappresentati marca infine l'idea del disegno come test locale, dettaglio prelevato dal testo sorgente.

Due schizzi (Figg. 62-63) studiano esclusivamente la sagoma del corpo maschile. Un formante chiuso ne riprende il contorno dal cappello fino ai piedi.

Nell'esperimento successivo, di nuovo su un foglio quadrettato (Fig. 64), il suonatore, la cui testa è inglobata nella falda del cappello, e il diagramma "sedia + tavolo" sono accostati all'effigie isolata del gatto, a destra, e ad alcuni segni incomprensibili, disegnati però nella stessa area del cane del dipinto. Lo schema comprende questa volta un'allusione alla donna e al libretto sul tavolo: nel formante in alto, nella linea smisuratamente estesa che richiama la spalla e il braccio, nell'unità rettangolare all'estremo. Un tratto orizzontale, all'altezza del bacino dell'uomo, fa da asse di separazione tra zona alta e zona bassa dell'enunciato, instaurando un primo *equilibrio topologico*.

Tratti più marcati nella rappresentazione delle figure e l'impiego del chiaroscuro e del colore rendono il quinto bozzetto più completo e stabile (Fig. 65). L'asse parallelo al piano del pavimento della tela di Sorgh continua a distinguere la metà in alto, in cui si trovano il musicista, denotato anche dalla comparsa degli organi genitali, e il suo strumento, in chiaroscuro, dalla metà in basso, che mostra un significativo plastico con leggera voluta – revisione dello schema "sedia + tavolo" – e due figure accentuate da un gessetto bianco: a sinistra una gallina e un cane che fuma la pipa, e a destra l'interpretazione personale e sommaria del gatto.

Il disegno in esame, che nello svolgimento di *Interno olandese I* ha una funzione transitoria, si rivela però definitivo in rapporto a un'opera del 1929, *Carta collage* (Fig. 66). La sintesi compiuta dall'artista a partire dal quadro di Sorgh viene transcodificata nelle leggi di un altro campo espressivo, dove le caratterizzazioni degli attori e le impressioni di luce e ombra sono resi con altri mezzi. Quali? Su uno sfondo verde-bruno di carta velina l'artista incolla quattro cerchi di carta e un rettangolo nero di carta catramata, che simula gli effetti d'ombra dell'immagine. Il volto del suonatore, sopra il pezzo di carta beige, riacquista l'incarnato che aveva nel dipinto, assente nella serie degli abbozzi. I due tondi luminosi su cui vengono copiate le figure del gatto e del cane ripetono

l'evidenza data dal gessetto, ora più viva nel contrasto tra forme chiare e opache e sfondo scuro e trasparente. Infine la gallina, unico elemento *ex novo*, ricopre il ruolo di quarto personaggio, grazie al cerchio costituente marrone su cui è disegnata. Nel collage si compie il processo creativo di riduzione della scena olandese; è da qui che Miró ricava lo schema dell'opera di Sorgh e può cimentarsi nella traduzione.

L'identità del foglio successivo (Fig. 67) convalida l'ipotesi di un arresto avvenuto con il quinto disegno, tappa di un primo traguardo, e di un cambiamento di rotta necessario alla trasposizione inventiva. L'artista torna a uno stadio pre-scenografico e si limita a fissare quattro elementi: la testa dell'uomo; il muso del cane dentro la pancia della gallina; una specie di imbuto, che allude forse alla caraffa dipinta nel quadro; e l'impronta del piede con le cinque dita. Di fronte ad alcune marche distintive – la leggerezza del contorno, l'isolamento, la mancanza di intreccio – si attribuisce al disegno il valore di un paradigma di segni. È noto che questa categoria ricorre nelle fasi di ricerca, per curare la dimensione morfologica.

Segue, nel divenire dell'opera, un ritratto del suonatore molto simile al modello di partenza (Fig. 68). Miró ne schizza il volto e lo ingloba in una testa enorme, che comprende la falda del cappello. La gestualità delle mani e l'inclinazione del liuto sono reintrodotte e si accenna al tema della gamba accavallata. Accanto al musicista vediamo il tavolo, con qualche oggetto e la figura in miniatura della donna, mentre nella parte bassa della scena si scorgono il cane, a sinistra su scala minore, e il gatto a destra. “Ed essi – il mondo degli ascoltatori – dissero: ‘Tu hai una chitarra azzurra, tu non suoni le cose come sono’” (Bateson 1997, p. 254).<sup>50</sup> La prassi del recupero *se*, da un lato, muove verso alternative di focalizzazione plastica dei dati principali della storia, dall'altro offre il terreno per l'evoluzione di alcune forme, quindi per la ri-proposizione, attraverso la figura, del livello semantico del testo. La fedeltà all'originale è l'ultimo pensiero.

---

<sup>50</sup> Dedicando tutta la vita a chiarire come vanno pensati processi mentali di qualsiasi tipo (“idee su come funzionano le idee”), Gregory Bateson, antropologo e scienziato, formula un nuovo metodo di studio epistemologico, basato sul confronto tra il pensiero e l'evoluzione, e tra questo e l'epigenesi. Sostituisce la logica atemporale, che serviva in precedenza da modello o immagine della mente, con un'“ecologia” dotata di tempo, privilegia il verbo conoscere, denso di dinamicità, al termine conoscenza, mostra che “il sé della nostra finalità cosciente non è che una minuscola parte della vita più piena che ci compete per diritto di nascita”.

In un disegno a carboncino su carta Ingres si realizza infine la metamorfosi eidetica e topologica dell'opera di Sorgh (Fig. 69). Il lavoro è complesso. La pagina è divisa in quadratini numerati, sei per ascissa e sei per ordinata, e accoglie un'impalcatura geometrica e uno spazio di profondità che "fanno il verso"<sup>51</sup> a quelli del dipinto olandese: la disposizione e le dimensioni della camera, il rapporto tra soffitto, parete e suolo, la distribuzione dei quadri interni (la finestra con la sua balaustra-cavallo, la grata, la tela) sono effettivamente mantenuti, ma come base per un rinnovamento. Alcune unità che negli schizzi esaminati non erano presenti si ritrovano qui, identificabili per ubicazione e postura, nella loro veste astratta. Così, il rampicante che annetteva la stanza al paesaggio diventa un arbusto scuro e secco, il palazzo appare come una struttura marcata da contorni spigolosi e duri, le nuvole si appuntiscono e perdono la rotondità. Miró trasforma inoltre il reticolo della grata in tre triangoli neri, rileva con sole ombre le figure del quadro appeso e svuota di volume la tovaglia, che conserva però l'orientamento delle pieghe: vi sta sopra, già "appuntato" nel bozzetto precedente, quel che resta della caraffa e della donna, senza volto, mentre in prospettiva rovesciata sono resi il libretto musicale, rientrato al suo posto, il bicchiere di vino, la fruttiera e il pezzo di formaggio. Gatto e cane, descritti nei particolari, acquistano iconicità. Ancora dentro un'ampia sagoma è infine ritratta la figura maschile: se i gesti delle mani e la posizione del liuto confermano l'ipotesi della prova precedente, i lineamenti del volto, variati all'altezza della bocca tanto da estromettere i baffi, manifestano ora il processo del canto. Gli occhi, prima tenuti bassi, sono diretti verso lo spettatore, mentre i capelli, onde che invadono la sagoma simulando la forma dell'orecchio, prendono sembianze antropomorfe. Le variazioni degli elementi, plastiche (appuntito *versus* arrotondato per i contorni, più marcato *versus* meno marcato per i tratti) e figurative (sostituzioni parziali o totali di segni, spostamenti, mutamenti nella mimica) si integrano con icone

---

<sup>51</sup> In italiano "fare il verso a qualcuno" è "imitarne il suono della voce o le mosse, per canzonarlo" (Devoto e Oli 2000-2001). La tecnica di ripresa del quadro del XVII secolo ha lo stesso significato. Nasce infatti dalla conformità alle leggi di costruzione dello spazio e ai criteri di misura e di collocazione delle componenti; di qui sottopone la forma a specifiche manovre di modificazione e di appropriazione e ne varia l'aspetto, così da ottenere un effetto di senso *ironico*. Si vedano le già citate riflessioni di Malet (1972) sull'auca in Miró e la nozione di "parodia" in Maingueneau (1991).

tipiche del repertorio dell'artista. Elenchiamone alcune: il pesciolino, il berretto del musicista, il gomito con cui gioca il gatto, la mela con il suo picciolo e la foglia (si veda *Il carnevale di Arlecchino*, 1925, Fig. 114); la rana, la lumaca, l'impronta del piede (si veda *La fattoria*, 1921-1922, Fig. 86); il coltello, gli insetti, i volatili (si veda *Terra arata*, 1923-1924, Fig. 87).<sup>52</sup> Se nel quadro fiammingo la donna, dello stesso "rango" dell'uomo, rende operativo l'asse verticale della scena, occupando lo spazio a destra, nell'opera di Miró la perdita del suo protagonismo e il ridimensionamento a un oggetto fra gli altri assecondano la nascita di una nuova dinamica: qui è l'asse orizzontale a essere funzionante, per via di un pavimento che si popola di segni. In basso, animali, frutti e indici di vario tipo – una freccia, un'impronta – separano il campo della terra, che include oltre metà della tovaglia, dalla parte alta, distinta nella zona della parete, a destra, e nell'apertura sul paesaggio, a sinistra, entrambe caratterizzate dalla presenza di uccelli. Un ruolo mediano gioca, giustamente, la figura del pipistrello. L'intelaiatura geometrica del testo, ben visibile, ha una nuova semantica. Contaminandosi con le figure dell'artista, le unità recuperate dal dipinto di Sorgh rivivono nelle nuove *mise* attribuite, si mostrano, per la prevalenza di angoli, punte e chiaroscuri, irrequiete, animate. La "vita tranquilla" delle stanze del Seicento si sveglia.

Il quadro è copia conforme di questo bozzetto. E tuttavia, la materia cromatica, rivelandosi condizione primaria di trasformazione dell'opera di Sorgh, offre, nell'analisi comparativa, nuovi spunti per definire il distacco stilistico e storico (*Interno olandese I*, 1928, Fig. 59).<sup>53</sup> I rapporti sono articolati innanzitutto grazie a contrasti interni. Il pavimento perde la composizione a scacchiera e si colora di marrone chiaro, accordandosi alla stessa dominanza, più scura, della finestra, e trovando

<sup>52</sup> Fino al 1940 è preferibile non parlare di *miroglifici*. È vero che già in queste date si riconoscono figure ricorrenti, ma il numero ingente, l'elevato potere referenziale, la connotazione culturale, più forte delle marche stilistiche, insomma, i tempi prematuri per la stilizzazione e la riduzione a elementi unici, convincono a procedere rispettando le fasi. Possiamo definire questi segni "icone", in virtù delle rappresentazioni che, sotto i tipi di contratto proposti allo spettatore, e secondo le logiche del suo universo di discorso, "somiigliano" a forme primigenie del mondo naturale.

<sup>53</sup> Michael Baxandall (2000, pp. 88-89) ha mostrato il carattere illusorio e unilaterale della nozione di influenza che, "tra due artisti successivi X e Y, attribuisce meccanicamente a X un'azione su Y, mentre osservando attentamente ci si accorge che è sempre il secondo elemento il vero motore dell'azione, che sceglie e attrae verso di sé il proprio precursore".

nel verde della parete un antonimo pittorico. Le campiture, uniformi e brillanti, coincidono con i bordi delle unità figurative: rarissimi sono i casi di sfumato e poche le graduazioni tonali. Bianchi e più luminosi che nella pittura olandese sono la tovaglia, la sagoma del musicista, sviluppo del tema dell'antico colletto, e il corpo del cane, chiazzato, bruno nella parte della testa e con un occhio giallo e uno verde. Risaltano, quindi, perché opposte alle configurazioni circostanti: il giallo utilizzato per le nuvole, lo sfondo della grata, il coltello e il parapetto della finestra; l'arancione del liuto e del ponte del paesaggio; la dominante rossa che caratterizza il frutto, il corpo del pipistrello, il fondale del quadro a parete e la mano e il viso dell'uomo. L'artista delude qualsiasi aspettativa di adeguamento all'originale: da un lato parodizza i tratti plastici del quadro olandese (il rossore della pelle del musicista, gli effetti della luce solare sulle nuvole, il livello di saturazione delle parti bianche) e dall'altro fissa liberamente nuove figure cromatiche – soprattutto le costituenti verde e arancione, ma anche la gamma blu scelta per il cielo, l'ala del pipistrello e il pantalone, insieme verde e blu.

Il procedimento retorico della trasposizione inventiva muove da una forma di testualità canonica – il *genere dell'interno olandese*, patrimonio dell'enciclopedia degli attori sociali – e la prende in carico per personalizzarla. In questa operazione lo spettatore può cogliere indizi autotelici, di *affermazione stilistica*. Rientrano nelle strategie enunciazionali adottate da Miró: la manipolazione dell'immagine con un uso accurato della plasticità, i cambiamenti nelle dimensioni e nella mimica dei personaggi, l'inserimento di figure nuove tipiche del proprio universo di discorso, la conferma e l'insistenza sul titolo originario. L'*Interno* del Seicento acquista così i movimenti energici del tratto di Miró, le tonalità cromatiche di *La fattoria*, *Terra arata* e *Paesaggio catalano*, un'espressività degli organi di senso che prima non aveva – piede che si imprime sulla terra, orecchio teso all'ascolto, bocca deformata dal canto. Il genere più fortunato del XVII secolo, un *topos* dell'arte fiamminga, è sottratto al contesto di appartenenza e interrogato nella contemporaneità. A un certo stadio del percorso si evolve e diviene trampolino di lancio per un diverso linguaggio, *Carta collage*, che ne è la traduzione tridimensionale astratta; al termine, dopo nuove sperimentazioni, comunica ad alta voce il trapianto in una solida struttura di organizzazione della forma e del contenuto.

L'esistenza di una catena di prove allontana da spiegazioni sempli-

cistiche in termini di causa ed effetto e testimonia la valenza del *metodo conoscitivo del raffigurare*.

SECONDA SEQUENZA: *LA REGINA LUISA DI PRUSSIA*

Molto vicini alla logica generativa degli *Interni olandesi*, perché ugualmente fondati su processi che trasformano opere di altre epoche, sono i noti *Ritratti immaginari*. Iniziati nel 1929, costituiscono il risultato di un'indagine di Miró sulla forma classica. Tale indagine, sperimentale, è un *détournement* verso l'alterità che nuovamente diventa motore di scoperte sul proprio linguaggio. *Ritratto di Mistress Mill nel 1750*, *Ritratto di dama* e *La Fornarina* traducono rispettivamente i quadri di George Engleheart, allievo di Sir Joshua Reynolds, di John Constable e di Raffaello. La componente cromatica, ancora giocata su forti contrasti tra dominanze brune, rosse, verdi e gialle, esprime, nelle radicali sostituzioni dei colori delle fonti, l'adesione a una specifica identità culturale, manifestata dal senso del rapporto con la terra. Un discorso a parte merita il quarto dipinto della serie, punto di arrivo di un collage di annunci pubblicitari, per successivi filtraggi e focalizzazioni. È *La regina Luisa di Prussia* (Fig. 70), una delle operazioni artistiche più interessanti compiute da Miró, che consiste in tredici studi, due souvenir del soggetto nel 1941, un remake nella seconda metà degli anni quaranta e tre fantasie nel 1966.

Sul ritaglio di un giornale, catalogato come EJM 943 (Fig. 71), si vede l'annuncio di un motore diesel ("Junkers, la prima marca tedesca") accostato a una réclame per colletti di camicia ("Rodríguez i Ferrer camiciai"). Il profilo del macchinario deve avere ricordato all'artista una silhouette femminile, con la parte superiore corrispondente alla testa e al collo e il resto allusivo alle sembianze di un corpo con ampia veste (si veda Gimferrer 1993, pp. 144-149). In alto a sinistra è riportata una bozza precedente dell'idea, che dell'aspetto del motore mantiene l'unità centrale e la forma curva del pezzo posto sopra. L'osservazione delle due figure e lo spunto offerto dalla descrizione della macchina – "il più moderno sistema [...], vera rivoluzione nel mondo industriale [...], uno dei più alti rendimenti" – sollecitano, per due volte, l'ironica dedica "Per la Reina".

La classe dei disegni preparatori di questo ritratto è impressionante,

non solo in termini numerici, per cui l'insieme raggiunge un record, ma anche per l'esposizione graduale del corpo della donna. Pochissime modifiche intervengono tra un disegno e l'altro. Nei primi abbozzi viene ripetuto lo schema estratto dalla configurazione del motore, in modo identico in FJM 949, con leggere modifiche nel caso di FJM 944, ai fini dell'allestimento di uno spazio (Fig. 72). Un biglietto della metropolitana, supporto di questo secondo esercizio, rinnova l'ipotesi della performance artistica dentro spazi e tempi non necessariamente istituzionali. L'idea giusta può trovare dimora su un pezzo di carta forato e timbrato, residuo di pratiche di vita quotidiana.

Da questo momento in poi ogni foglio è perfettamente leggibile come fotogramma di una sequenza. Frame dopo frame, appaiono nuovi, piccoli, ma determinanti elementi. Si comincia dalla messa in scena, al centro, di una forma chiusa, arrotondata ai lati, che ricorda la fisionomia del colletto (FJM 954, Fig. 73); sorge in alto, dall'involucro della stessa unità, un formante globulare, sfumato internamente (FJM 945, Fig. 74); i contorni si precisano e la sua area, ora nitida e con un punto all'interno, fa unico corpo con il resto. Bastano quindi due segmenti verticali paralleli, uniti in basso alla parte già presente, a creare un'immagine di donna. Attraverso questa aggiunta, il bozzetto FJM 952 (Fig. 75) permette di interpretare iconicamente le componenti: il formante globulare in quanto testa, l'unità dilatata orizzontalmente come spalle e petto, le rette verticali in quanto veste. È la prova che, anche nel campo dell'arte, la *verosimiglianza* non è un dato a priori, ma un problema "linguistico", è il *veridico* del discorso, riguarda cioè la sintassi degli elementi. Di qui, a ritroso, è possibile seguire i movimenti di crescita della figura. In FJM 948 (Fig. 76), il puntino, ricomparso nella stessa zona, assume organicamente l'aspetto di un occhio, mentre la veste si arricchisce di pieghe. I disegni FJM 951 e FJM 947 (Fig. 77), molto simili tra loro, fissano definitivamente le sembianze della regina.

Se l'asse verticale del foglio serve allo studio della caratterizzazione fisica della donna, l'asse orizzontale sembra invece sfruttato per l'allestimento scenografico: la regina è decentrata verso destra (FJM 946) e installata in un interno con profondità prospettica (FJM 957, Fig. 78). Il bozzetto successivo (FJM 958, Fig. 79) si contraddistingue per la colorazione al tratto, ma anche per l'offerta di due diverse opportunità di prosecuzione dell'opera. Miró ricorre in questo caso a una notazione verbale su FJM 957. Sulla pagina è scritto: "molto concentrato / lo

spirito puro / niente pittura!”. E poi, con uno stacco: “ma molto ricco come / colore / materia preziosa / molto ben dipinto”. Non servono dichiarazioni extratestuali: l’immagine mostra da sé, con matite differenti e un uso accorto dello spazio, che esistono eventi di pensiero non concomitanti. L’enunciato sa inoltre esprimere, con una semplice linea a destra, l’idea del legame consequenziale tra le due parti, rafforzata dalla presenza della congiunzione negativa “ma”. Se, in nome del principio di spiritualità, il colore è inizialmente escluso, perché ritenuto incompatibile, la rettifica porta a una sua piena valorizzazione, nelle tre risorse della ricchezza, della preziosità materica e della bellezza, come possibilità di dare risalto alle forme.

Il colore ha un effetto, una forza psichica, è un mezzo che consente di esercitare un influsso diretto sull’anima [...]. È caratterizzato soggettivamente (delimitazione) e nei confronti di altri colori (contiguità), diventa così un involucro oggettivo. I colori vengono esaltati nel loro valore da talune forme e smorzati da altre. Ma il mancato adattamento è una nuova possibilità. Una gamma di occasioni infinite si apre: combinazioni permesse o “vietate”, contrasti, soffocamento dell’uno da parte dell’altro, di molti da parte di uno, l’accentuazione di uno dall’altro, la precisazione, la dissoluzione da un lato e da molti, l’uso di un contorno grafico per evitare l’espansione, il traboccare di questa macchia oltre tale limite, il fluire di un colore nell’altro, la delimitazione netta. (Kandinskij 1974a, p. 119)

Può un’opera pittorica raggiungere la stessa purezza che ha un disegno? Questo sembra essere l’interrogativo di Miró all’origine della sfida che lancia a se stesso. Per affrontarla, l’artista elabora uno studio definitivo, diviso in riquadri numerati, che ha già le proprietà di un dipinto. La tecnica a carboncino, infatti, rende più spesso la fascia rettangolare a sinistra, probabilmente una tenda,<sup>54</sup> scurita con tratti in verticale molto ravvicinati; e dà pregnanza alla figura femminile, che ha la veste e le braccia eseguiti allo stesso modo, la testa satura di colore nero.

---

<sup>54</sup> Elemento fondamentale nella rappresentazione delle immagini di culto, quindi riadattato, con pari dignità, in contesti di celebrazione laica, la *tenda* è per eccellenza il motivo di valorizzazione del ritratto artistico nelle varie epoche. Piegata a esigenze diverse e ogni volta diversamente correlata alla presenza umana, la figura ha anche acquisito nella modernità nuove varianti di senso, a opera, per esempio, di Edward Hopper, Annette Messager, Félix González-Torres.



Come notato altrove, l'applicazione del colore favorisce una piena costituzione delle forme, marcando le discontinuità. La categoria cromatica mette al servizio della tela (*La regina Luisa di Prussia*, Fig. 70) “competenze” individuanti e integranti: ogni unità figurativa coincide con un campo omogeneo, la cui dominanza tonale contrasta efficacemente con le zone attorno. A livello topologico le antinomie tra le tre dimensioni – marrone il piano della lunghezza, arancio il piano dell'altezza, giallo il piano della profondità – accentuano l'effetto prospettico, dando risalto allo strato sovrapposto della tenda, ancora nero. Il corpo della donna ne riprende in parte la gradazione. Ma quella che è un'analogia cromatica si traduce in un'opposizione eidetica, in forza di direzioni diverse nella pennellata. Il bordo della tenda, che con la sua ondulazione dà l'idea del rigonfiamento e quindi un'impressione di volume, è in contrasto con le linee spezzate del contorno delle braccia. Nella resa *à plat* è come se la figura femminile documentasse la provenienza dal collage, aderendo paradossalmente al dispositivo che “buca” la planarità della tela. Sagoma di carta sospesa nello spazio, la regina abita la stanza leggera. Il linguaggio cromatico ha così rielaborato le configurazioni eidetiche preesistenti, realizzando i propri contorni con stacchi di tonalità e trattamenti particolari. La luce nel quadro è tutta concentrata e assorbita nel colore, tanto che è possibile attribuire a questa conquista la garanzia del raggiungimento di uno “spirito puro”.

Una nuova identità artistica si profila quando, a dodici anni di distanza dall'opera, l'artista torna sul tema con un *Souvenir della regina Luise de Prussie (II)* (Fig. 80). Poiché si tratta di un rinnovamento, annunciato però come “ricordo”, sarà gioco-forza esaminare questo caso a confronto con la tipologia del remake. Che cosa distingue un souvenir da un rifacimento? Alcuni tratti sono comuni a priori: la posteriorità temporale rispetto all'opera-fonte; l'esistenza di marche testuali o paratestuali che a essa fanno esplicito rimando; la componente meta-riflessiva evidente nell'operazione di recupero. Benché in mancanza di precisi riferimenti (titoli, didascalie, note), avevamo già ricondotto alla classe dei souvenir la *Ballerina* del 1928, che evocava, con piccole variazioni, la fantasia FJM 644a (Fig. 12). Sono sempre proprietà morfologiche e sintattiche a legittimare tali definizioni. La qualifica conferita al disegno è la cornice di un racconto che a due livelli, plastico e figurativo, interroga sul senso della memoria. Il supporto, irregolare

in alto per effetto di uno strappo, accoglie un'immagine inquadrata da un rettangolo e doppiamente evidenziata, nei suoi quattro lati, da stringhe di appunti, lungo i bordi e attorno.

Mont-roig. 16/VII/941 / “Ritratto” Ricordo della regina Maria Luisa di Prussia (II) / Tela 120 f. Sopra la tela assorbente Castelucio e fondo verde Cadmio / fare questa pittura insieme alla “toiletta del mattino”, “il volo dell' uccello sulla Pianura” e i “Paesaggi” di Varengeville. // questo prova quanto siano completamente aneddotiche la data e la continuità del cammino! / dello spirito, per quanto complicato sembri in un primo momento. / giungere alla magia e alla grandiosità dei simboli egizi. // questo disegno è stato eseguito guardando i disegni preparatori realizzati per questa medesima tela, anni fa / a rue Tourlaque – in certe zone usare un pennello di “pochoir” e dare spessore / fare che il colore si rapprenda sulla tela a grani. // preparare la tela con verde Cadmio o Veronese in maniera molto irregolare. / pezzi con colore molto liquido e altri più spessi – che i colori / delle forme siano magici, che non mi vincolino ad accostare il rosso vermiglio a un verde / altrimenti cercare nuove relazioni di colore come nelle ultime tele del 1941.

L'elaborazione di questo genere di scritti è stabile. Miró fornisce innanzitutto l'indicazione del titolo, del formato e della data; cerca opportuni riferimenti intertestuali rispetto alla tecnica; esplora le procedure di messa in forma, scandite o concluse da osservazioni di natura speculativa sulla propria opera. Nella sequenza dedicata al metodo riflette poi sulle selezioni (“amb vert Cadmium o Veronés”) e le combinazioni cromatiche (“vermell al costat d'un vert; cercant noves relacions de colors”) e insiste sull'importanza degli effetti di materia (“posant gruix; que quedi com un granulat”), segnalando gli strumenti idonei a renderli (“usar un pinzell de ‘pochoir’”) e fondandone l'efficacia su giochi topologici di contrasti (“trossos amb color molt liquid i altres més espés”). La ridondanza dei termini *esperit* e *màgia* configura un unico campo isotopico che si realizza nell'equivalenza al modello dei *simbols egipcis*.

Siamo, del resto, negli anni iniziali, e iniziatici, del laboratorio dell'artista, che condurranno ai miroglifici tanto ammirati da Queneau. Le unità che occupano la superficie del foglio risulterebbero estranee se i motivi della *Ballerina* e dell'*Autoritratto* non le avessero portate a galla. Le varianti della “stella” (forma chiusa/formante ad asterisco),

le due fasi della “luna” (piena e nel suo quarto), la “spirale”, le sagome umane variamente composte e gli “uccelli”, nella versione figurativa e antropomorfa e in quella astratta – ali in vibrazione – sono inedite rispetto all’annuncio pubblicitario. Non appartengono neanche alle fasi preparatorie del quadro di Miró. All’organizzazione prospettica della tela si sostituisce uno spazio fluttuante, non articolato, che le posizioni, gli orientamenti e l’identità della maggior parte dei segni definiscono come cielo. Il personaggio femminile può essere pensato soltanto nel presente delle *Costellazioni*.

L’interazione tra due condizioni di difficoltà, la prima vissuta dal fruitore nel non poter riconoscere l’antica immagine, la seconda espressa dall’artista in rapporto alla realizzazione – “per complicat que a primer antuvi sembli a primer moment” –, fa emergere la natura complessa del meccanismo del ricordo. Un evento del mondo esterno suscita associazioni di idee, oggetti, circostanze, dai contorni mai nitidi e compiuti, e solo apparentemente casuali. Miró si proietta, con l’esperienza del presente, negli spazi e nei tempi di un suo ieri, che rivive in un’intermittenza di stati passionali e cognitivi. Incontro/scontro tra due segmenti di vita, il ricordo non può mai essere produzione del passato così com’era: si svolge sotto un altro modo di prensione delle cose, che annovera qualche episodio in più. È la simultaneità dell’avvenimento – l’attrazione e la combinazione dell’antica figura “regale” fra forme nuove – a generare un’atmosfera di magia: attratta in mezzo a forme che si comportano diversamente, combinata con esse per rime eidetiche e ripetizioni di posizione. Su di lei, la corona di una volta diventa giustamente una stella.<sup>55</sup> Un miroglifico non è grandioso o magico in sé: lo diviene nelle dinamiche in grado di far esplodere l’idea che il tempo proceda linearmente.

Il souvenir di un anno dopo (FJM 1702a e FJM 4490, Fig. 81) è un *collage strumentale* che riunisce due fogli. La scena si presenta come riproduzione quasi esatta di uno dei primi studi (FJM 944) e la sola differenza materiale del supporto non basta, probabilmente, a soddisfare le aspettative

---

<sup>55</sup> Nella notevole raccolta di disegni selezionati da Pere Gimferrer è presente uno studio, forse sconosciuto da Dupin, che in virtù di chiari legami con il souvenir, è incluso nella serie della *Regina*. Datato 1929, FJM 955 (Fig. 253) doveva costituire un’alternativa all’immagine femminile in via di definizione. Vi si vede la rappresentazione schematica di una donna la cui testa è sormontata da una stella, che fa le veci della corona. Boccato al “concorso” per la tela, il bozzetto ottiene la rivincita nella revisione postuma. Si veda Gimferrer 1993, p. 146.

dell'artista. “*Ricordo della regina Maria-Luisa di Prussia* / Tela 60 f. su tela assorbente / Sviluppare una dimensione della tela che non ci sia con / le altre dello stesso titolo, per esempio un / 100 m. o p., mi sembra...” Un “no” scritto in rosso e sottolineato indica il rifiuto della diversa modalità espressiva del ricordo, come legame tra una vecchia occorrenza della serie e un certo tipo di carta. La disdetta rafforza, per contrasto, le leggi di efficace funzionamento dell'invenzione precedente.

Al racconto della regina si riferisce anche un caso di rielaborazione datato 1945-1946 (EJM 2636, Fig. 82). Nella stanza accuratamente ricostruita distinguiamo l'icona di un quarto di luna e, tra il pavimento e la tenda, un rettangolo con la figura dell'organo genitale femminile. Il personaggio principale ha conservato la posizione, ma ha cambiato completamente la forma, che è più simile, nelle sembianze del corpo, e per l'aspetto del viso e della mano, alla caricatura della ballerina del 1945. L'enunciato impone una prospettiva nuova sul tema: solo il reticolo dello spazio è riconoscibile e non si può dire che, in accordo con gli altri elementi, crei l'atmosfera della memoria. Si avverte anzi la mancanza di qualsiasi legame affettivo con il passato. Compagno unità che modernizzano la storia, allontanandola dal passato in direzione di un futuro, secondo un processo inverso a quello del ricordo. La coincidenza magica tra i due tempi viene meno. Si capisce la differenza tra lo statuto del remake e quello del ricordo: nella logica creativa di Miró, se il souvenir è una concomitanza tra figure di oggi e figure di ieri, il remake è invece affermazione della realtà attuale, con attori esclusivamente appartenenti alla condizione presente.

Nel 1966 Miró torna sulla regina e ricorre a un *Ritratto* (EJM 2916, Fig. 83) per cambiarle di nuovo i connotati. Lo spettatore dovrà siglare un ennesimo patto fiduciario e considerare credibile un'altra immagine della *Regina Luisa di Prussia*. Una diagonale divide la pagina in due zone colorate a pastello, grigia la metà a sinistra e rossa quella a destra, dove si trovano una stella ad asterisco con alone blu, che sormonta due puntini posti sullo stesso asse orizzontale, e una forma curvilinea chiusa da un'unità rotonda e sorretta da due verticali parallele. Di solito un ritratto si contraddistingue per l'esplicitazione di lineamenti individuali, allusivi all'aspetto fisico, al carattere o al ruolo sociale del personaggio. Qui che cosa marca l'ascrizione a un ritratto? Da un lato, una figura plastica effettivamente tipica della *Regina Luisa di Prussia*, quasi un elemento di ancoraggio nello spazio (si vedano EJM 943, EJM 949, EJM 944,

FJM 946, FJM 4490), dall'altro quelli che sembrano essere occhi (per comparazione con FJM 7768, Fig. 275), infine una stella, forse dal cielo delle *Costellazioni*. Le dominanze cromatiche nera e rossa ricalcano la tenda e la parete, che nel quadro fanno da sfondo alla regina. Ma, come ben mostra la collocazione del titolo nel disegno, è solo la zona in rosso a focalizzare il tema. Se si assume che il divenire dell'opera va verso l'astrazione e si accetta che questa immagine diagrammatica sia "figurativa" della regina, l'enunciato appare, nel sistema dell'artista, del tutto realistico: include un segno di riconoscimento, lo sguardo, questa volta frontale, e una stella che è traccia di un avvenimento del passato.

Lo stesso fondale bicromatico accoglie lo studio che esemplifica la fantasia della serie (FJM 2859, Fig. 84). Come nel primo souvenir, la regina ha abbandonato lo spazio della stanza, ma per trasferirsi questa volta nella calma di un'isola deserta. È facile scovare le marche della fantasia nella veste indossata dal personaggio femminile, nella libertà inventiva del titolo, nell'intreccio che immagine e parola creano insieme. Rispetto al disegno precedente, il titolo e la stella, ora priva di alone, sono collocati a sinistra. La parola "déserte", l'unica a sconfinare a destra, chiarisce ancor di più l'atmosfera della scena. Inoltre la regina, che ricorre in opere del medesimo periodo (*Tre donne*, del 1960 e di nuovo *Personaggi*, del 1962), qui si tonifica e ottiene il ruolo regale che le spetta: il corpo, austero, è posto di fronte, un seno è orientato verso destra, il viso e un occhio puntano a sinistra. Si tratta di una variante in posa, in quiete, appropriata all'evento e determinata dal modo in cui il soggetto è pensato nel 1966. In sintassi con l'astro, la tenda si traveste occasionalmente da "pezzo di cielo". L'efficacia della scena dipende dal débrayage di precise coordinate spaziali (isola) e attoriali (regina Luisa di Prussia), ma anche dall'intertestualità, che crea ambiguità figurativa: nel presente del disegno la stella-corona è un'ambasciatrice del cielo e insieme una qualificazione della donna.

Secondo le regole del sistema dell'artista, l'assetto spaziale, le strategie discorsive e le combinazioni plastiche e figurative di un'opera possono essere recuperate ed entrare a far parte di un nuovo costruito. È quello che accade in FJM 2858 (Fig. 85), indicato come seconda parte del disegno appena descritto, ma ormai tema a sé, non più ricollegabile alla vita della regina. O almeno così sembra. *Il raggio di luna nella camera d'amore II* mantiene infatti l'impostazione topologica scelta per

la serie, restringendo il campo di colore scuro per dare spazio alla zona di destra, questa volta a dominanza gialla. Qui si manifesta l'azione della luna, che nel formante verde all'angolo della stanza diffonde chiarore. Nell'ottica di una realizzazione futura, l'artista programma *linee molto spesse*, ma poi cambia idea. Nonostante la modifica del titolo, si ha l'impressione che l'immagine, definita "secondo tempo" rispetto a un primo a cui è legata, e sempre sede della figura della tenda, rientri ancora nella forma di vita della regina. Un'altra fantasia, nota nello spazio e nel tempo, ma protetta dall'anonimato.

Rivediamo in sintesi gli sviluppi teorici che le due serie hanno apportato. L'itinerario di *Interno olandese I* ha messo in chiaro le trasformazioni di un genere e la sua assunzione in un'epoca e in una forma mentis diversi. L'irrisione delle salienze plastiche dell'originale, le operazioni di stilizzazione e la traduzione, a metà strada, in un collage, marcano il senso di un distacco storico; l'instaurazione del livello narrativo con interventi tanto morfologici quanto sintattici sembra invece far leva sulle peculiarità dello *stile personale*. Assorbito in una *poiesis* che ha un punto di vista forte, il quadro di Hendrick Martensz Sorgh è costretto a parlare una lingua precisa e, piegato a mutamenti semantici, rileva dell'*ingegno*<sup>56</sup> di Miró e della sua facoltà critica nell'attività trasformativa. L'esperimento serve all'artista per forgiare e mettere alla prova le potenzialità della sua grammatica. Parallelamente, la sequenza di immagini relativa a *La regina Luisa di Prussia* mostra le manovre in atto a partire dal ritaglio pubblicitario di un giornale verso un'opera pittorica: anziché sul fattore determinante della diacronia, ci si muove qui (almeno fino al quadro) sull'asse del presente, grazie a passaggi tra sistemi di segni. Che idee suscita l'aspetto di un moderno macchinario affiancato a quello di un moderno colletto di camicia? Conta, a nostro parere, la vita autonoma lentamente conquistata dal formante visivo.

Sono contrario a qualsiasi ricerca intellettuale premeditata e morta. Il pittore lavora come il poeta: prima viene la parola, poi il pensiero. Non si decide di

---

<sup>56</sup> Con il termine *ingegno* Leonardo da Vinci definisce la forza dell'immaginazione, capace di integrare, nel processo operativo, le componenti dell'osservazione scientifica e dell'ispirazione artistica. Lo si potrebbe credere l'equivalente della *propria sciendi facultas* di Vico, il quale ricollega alla virtù dell'ingegno quell'*ars inveniendi* che dà al sapere una funzionalità sintetica e un'inventiva fondamentale.

scrivere sulla felicità degli uomini! Altrimenti siamo fregati. Faccia uno scarabocchio. Per me sarà un punto di partenza, uno choc. Do molta importanza allo choc iniziale. (Miró 1959, p. 121)

Se gli artisti hanno sempre escogitato espedienti per rendere in pittura i processi temporali e aspettuali, lo specifico interesse dell'arte contemporanea per i fenomeni di "crescita" rende l'opera "familiare", perché la assimila allo sviluppo e al funzionamento del pensiero umano.<sup>57</sup> È feconda l'analogia con la pellicola cinematografica: la *Regina* è il risultato di un montaggio che si contratta, fotogramma per fotogramma, con lo spettatore. Le "mosse" di evoluzione del personaggio hanno un *appeal* straordinario. Con il souvenir, dodici anni dopo il quadro, Miró interviene sulla propria figura – il ritaglio di giornale è ormai fuori luogo – convocando il passato nelle trame del tempo in corso; la ripropone quindi in una nuova veste, in un remake affettivamente distante dai momenti vissuti; vent'anni più tardi ne dà un'immagine ancora diversa, nell'esemplare di un ritratto che esalta la concezione personale dei parametri del genere; la fantasia della serie, riprendendo il medesimo assetto spaziale, chiude il ciclo; lascia il personaggio libero di vivere altri momenti e dà l'opportunità di riconoscerne la presenza nell'anonimato.

I coefficienti della lingua di Miró – le funzioni del disegno, l'impiego di tecniche, l'uso di peculiari tipologie artistiche – si affinano nel fare da struttura all'uso di figure in naturale metamorfosi.

#### RETAGGI. L'ORDITO DELL'IDIOMA

A livello teorico le strategie del motivo e della sequenza hanno permesso di esplicitare una *razionalità artistica*, che si avvale di ruoli e leggi. Come in ambito scientifico, anche qui si formulano ipotesi attraverso catene di argomenti, visivi e/o verbali. Il quadro incorniciato va riaperto studiando le "oper-azioni" e le "in-form-azioni" disponibili.

---

<sup>57</sup> Bill Viola (1995, p. 60) ha riflettuto lucidamente sul problema: "Se guardiamo alla storia dell'arte del XX secolo, ci accorgiamo che le immagini hanno ricevuto una sorta di vita: gli è stato dato un movimento, un comportamento, e quindi una nascita, una crescita e una morte. La vera natura del tempo è la crescita".

Esso dunque non consiste in un salto dall'elementare (idea nel cervello) al composto (prodotto artistico), ma offre la possibilità del passaggio attraverso *soglie*, il cui primo osservatore e testimone è l'artista stesso. Nelle controversie personali, in una successione di prove, aggiustamenti, alternative, smentite, conferme, Miró vede un concetto svilupparsi sotto i propri occhi, prendere corpo e articolazione. Bozzetti e appunti diventano luoghi di negoziazione, meccanismi autopersuasivi animati a volte dall'intervento del caso, ma per incanalare e regolare il senso di ogni progetto. Opera *in actu*, ricostruibile solo con una lettura a ritroso.

Il disegno è la *conditio sine qua non* semiotica di queste pratiche di conversione del pensiero. Oltre a esecuzioni autonome, già a valore estetico, e accanto a esercizi che appaiono come *data bank* per il futuro, la produzione grafica comprende, distinguibili per configurazione e posto che occupano nel sistema: lo schizzo, caratterizzato dalla rapidità dell'atto, che indica la scissione improvvisa dal soggetto; l'abbozzo, prima messa in forma, organo imperfetto a partire da un "embrione" di idea; il test locale, che riguarda una sola parte del modello; il paradigma di segni, attualizzazione di casistiche di figure, per studiarne singolarmente la morfologia; lo studio topologico, che propone un'organizzazione dello spazio; l'esperimento ad hoc, occorrenza in cui si curano aspetti particolari dell'immagine (l'apporto della luce, per esempio); la maquette definitiva, che diverge dal dipinto solo per la sua natura a-cromatica.

Nei percorsi produttivi l'immaginazione è stimolata sottoponendo la modalità seriale a tecniche di confronto: è questo l'obiettivo del collage di più disegni, ma anche della realizzazione di minute e *mise en abîme*, che sono repliche in miniatura all'interno di disegni.

Un peso non indifferente per le variazioni di contenuto giocano le fattezze del supporto: materia, forma e dimensioni. Carta straccia, fogli di quaderno, ritagli di giornale, carta igienica, biglietti della metropolitana rendono conto, nelle manifestazioni associate al rappresentato, di stadi di ispirazione, fasi di montaggio, momenti di rettifica.

L'esperienza artistica è poi verbalmente discussa all'interno di numerosi taccuini. L'artista scende a patti con le proprie idee, mai per fornire generiche dichiarazioni di poetica, e sempre invece in rapporto all'allestimento di specifiche opere. L'attività di significazione è spesso in tensione polemica con il passato, costantemente da rinnovare con imperativi e suggerimenti, escogitando per l'avvenire nuove tattiche,



opzioni, procedure. Note e didascalie accompagnano gli enunciati visivi con precise segnalazioni e riferimenti spazio-temporali.

Esito palpabile delle procedure di ordinamento e modificazione sono alcune categorie a statuto artistico: le trasposizioni inventive, esercizi metariflessivi sulle orme di testi presi a modello; le *fantasie*, dei diversivi, eccezioni alle regole fissate per gli iter di una versione o di un motivo; le memorie o souvenir, espressioni tensive, tra passato e presente, della maturazione delle immagini nel tempo; le alternative alle soluzioni predisposte; i remake, rifacimenti, anche solo in veste grafica, di quadri ultimati; le poesie, composizioni-chiave per comprendere, nella salienza del livello plastico (“soprasegmentale”), i funzionamenti sintattici dell’idioma e il potere simbolico dei miroglifici.

In un prospetto sintetico dell’ordito del miró si avranno allora:

- 1) *Forme espressive:*
  - disegno;
  - pittura;
  - linguaggio verbale;
  - collage.
  
- 2) *Ruoli della forma grafica:*
  - schizzo;
  - esercizio strumentale;
  - abbozzo;
  - test locale;
  - paradigma;
  - studio topologico;
  - esperimento ad hoc;
  - maquette definitiva.
  
- 3) *Tecniche di comparazione:*
  - collage di più disegni;
  - minute, talvolta con valore di mise en abîme.
  
- 4) *Supporti:*
  - carta straccia;
  - fogli di quaderno;

- ritagli di giornale;
- carta igienica;
- biglietti della metropolitana.

5) *Ruoli della forma verbale:*

- appunti;
- note;
- didascalie.

6) *Categorie a statuto artistico:*

- trasposizione inventiva;
- fantasia;
- souvenir o memoria;
- alternativa;
- remake;
- poesia.

Esibite le leggi del sistema, è tempo adesso di riflettere sulle sue figure. Come si formano i miroglifici? Qual è la loro storia – provenienza, intrecci e destini?

## Il dizionario. Mobilità e usi di una lingua viva

Limitarsi ai caratteri esterni assegnati dai nomenclatori equivale certamente a precludersi la sorgente più feconda di istruzione e a rifiutare, per così dire, di aprire il gran libro della natura che pure ci si propone di conoscere.

Philippe Pinel (1794-1796, p. 52)

### CULTURA NATURALE DEI MIROGLIFICI

La conoscenza del miró si approfondisce, in questo capitolo, attraverso lo studio dei fenomeni d'uso e mobilità. Come per ogni lingua che si rispetti, occorre entrare nelle pratiche dei suoi segni e osservarne manifestazioni e mutamenti nel tempo. Di qui elaborare un dizionario.

Nel farlo, la linguistica tradizionale distinguerebbe una prima fase di analisi sul campo e confronto tra più edizioni, da una seconda fase di catalogazione delle schede, ordinamento e classificazione, allo scopo di offrire definizioni sostanziali e isolate di significati lessicali.<sup>1</sup> Ma a guardar bene, scrive Hjelmslev,

il vocabolario è instabile, cambia continuamente, in uno stato di lingua c'è un via vai incessante di parole nuove che vengono forgiate a volontà e secondo i bisogni, e di parole antiche che cadono in disuso e scompaiono. In breve, il vocabolario si presenta a prima vista come la negazione stessa dell'idea di stato di lingua, di stabilità, di sincronia, di struttura. Rimane capriccioso, proprio il contrario di una struttura. (Hjelmslev 1981, pp. 128-129)

---

<sup>1</sup> Greimas e Courtés dedicano una voce specifica alla *lessicografia*, branca della linguistica applicata che ha per scopo l'elaborazione dei dizionari. Presupposti necessari sono un saper fare pratico e intuitivo, che i due autori ricollegano al concetto lévistraussiano di bricolage (classificazione alfabetica dei termini, raggruppamento delle accezioni...), e un sapere teorico, che dipende da una semantica lessicale o lessicologia (definizione di unità lessicale, tipologie di definizioni...). Si veda Greimas e Courtés 2007.

Inoltre il vocabolario riunisce lessemi già densi di contesto e la cui autonomia, dunque, pur dentro perifrasi o specificazioni ad hoc, non è mai assoluta. Si consideri la voce *pane* (Devoto e Oli 2000-2001): “Prodotto alimentare ottenuto dalla cottura nel forno di una pasta composta di farina di grano e acqua, per lo più con l’aggiunta di sale e di lievito”; e però: “ben cotto”, “poco cotto”, “fresco”, “duro”, “sbocconcellare, sbriciolare il pane”, “alle olive”, “alle noci”, “di segale”, “di soia”, “un tozzo, un boccone di pane”, “pane ferrarese”, “pane carasau”, “baguette”; dentro locuzioni: “dir pane al pane”, “buono come il pane”, “rendere pan per focaccia”; e per estensione, come alimento principale e più comune, tutto quanto serve al nutrimento e al sostentamento: “guadagnarsi il pane col sudore della fronte”, “non di solo pane vive l’uomo”, “pane celeste”, “pane della scienza”; per metonimia, nel linguaggio poetico, il frumento: “i membri non mai stanchi dietro al crescente pane” (Parini); e per analogia con la massa compatta, in forme tondeggianti: “panetto di burro”, “pan di zucchero”, “pan di ghisa”... In che modo differenziare ciò che appare nel contesto da ciò che invece vanta una certa indipendenza? O, secondo gli antichi grammatici cinesi, le parole “vuote” dalle parole “piene” (si veda Hjeltslev 1968, p. 49)?

Hjeltslev ritiene votato all’insuccesso ogni tentativo di stabilire una descrizione strutturale del vocabolario. A suo dire (e prima della svolta impressa da Greimas)

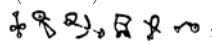
la *lessicologia* resta una casella vuota nello studio sistematico della linguistica, e necessariamente si riduce a non essere altro che una lessicografia o una semplice enumerazione di una raccolta instabile e mutevole di grandezze mal definite, alle quali si attribuisce una matassa inestricabile di impieghi multipli diversi e apparentemente arbitrari. (Hjeltslev 1981, p. 129)

È quel che è accaduto ai miroglicifici.


Si può decidere di decantare il significato di un termine, ma non si sarà così ingenui da credere che viva separato in una sfera di cristallo: l’esperienza che questo termine compie ne plasma il senso; e, nella lingua viva a cui il termine appartiene, potrà e saprà modificarlo. Come sostiene Greimas (2000a, p. 62), il lessema è “un luogo di incontro storico. Nonostante il suo carattere stabile, è dell’ordine dell’avvenimento e, come tale, si trova sottoposto alla storia”. Alla luce della

semantica strutturale di Greimas ed esortati dall'invito di Raymond Queneau – “si potrebbe realizzare un dizionario miroglifico e migeroglifico...” (Queneau 1981a, p. 198) – tenteremo di redigere un lessico che, simultaneo alla ricostruzione dei suoi segni, ne trattienga la *dynamis*. L'esperimento, forse irrealizzabile negli orizzonti della lingua naturale, va incontro alla mancanza nella lessicologia avvertita da Hjelmslev: mostra che l'identità di un lessema – visivo nell'idioma di Miró, verbale nella nostra lingua – è sempre il risultato di prassi discorsive.

Queneau li chiamava “miroglifici”, per la difficoltà di decifrazione dovuta alla loro densità: segni equivalenti non alle lettere di un alfabeto né alle *figure* di Hjelmslev – le parti ultime e irriducibili della grammatica (radici, desinenze, fonemi, sillabe) –, ma appunto ai lessemi, portatori autonomi di significato in quanto grumi di senso. James Johnson Sweeney (1954, p. 80) è convinto che “il vocabolario pittorico di Miró non sia una semplice raccolta di abbreviazioni: ogni simbolo è pittoricamente vivo e vitale in se stesso, ricavato da una forma della natura o da una forma della tradizione pittorica”.

I miroglifici non nascono fortuitamente. In passato gli studiosi che si sono impegnati nel catalogarli hanno anzi distinto: elementi cosmici (stella, sole, luna, costellazioni), geologici (montagne, pianure, vulcani...), vegetali (alberi, piante, fiori...), animali (cavalli, asini, gatti, mosche, uccelli...), organici (mani, capelli, braccia, piedi, occhi, denti...), artificiali (fuoco, casa, porta, finestra, scala, pipa, berretto...)<sup>2</sup> Nessuna delle indagini svolte finora ha però differenziato le unità accessorie, o presenti solo temporaneamente, da quelle essenziali. Non tutte le occorrenze, infatti, si stabilizzano al punto da diventare norma e occupare il posto di marche nel sistema. Negli anni si assiste piuttosto a processi di riduzione e diagrammatizzazione dei significanti del mondo naturale. Due criteri contribuiscono a liberare la figura dalla fedeltà a un generico “reale”, perché diventi “geroglifico di una nuova semantica” (Dorfles 1949, p. 333): la *ripetitività*, cioè la ricorrenza in testi diversi, che, come nell'arte primitiva, ha il fine di “rendere convenzionale un concetto” (Anati 2002a, p. 14); e le *differenze di proporzione*, allusive al ruolo sintattico di ogni ideogramma nella gerarchia di valori stabilita dall'artista. In questo senso il paragone di Queneau (1981a) tra alcuni uccelli di Miró, tratti da tele di varie date 

<sup>2</sup> Ci si riferisce soprattutto ai lavori di Weelen (1978) e di Cirici (1978).

e il cinese *nioa* 鳥, o i segni che in lingua arapaho indicano “farfalla”  non è senza un perché. Emanuele Banfi (2002, pp. 202-205) evidenzia i parallelismi, illeggibili in età contemporanea, tra l’evoluzione dei sistemi di scrittura alfabetici e l’evoluzione del sistema grafemático cinese:

	日	<i>ri</i>	“sole”
	山	<i>shan</i>	“montagna”
	木	<i>mu</i>	“legno”
	中	<i>zhong</i>	“centro”
	田	<i>tian</i>	“campo”
	門	<i>men</i>	“porta”

La prima categoria di caratteri cinesi è costituita dagli *xiangxing* (letteralmente “rappresentazione figurativa” o “pittogramma”), ovvero da simboli iconici che rappresentano elementi naturali o fisici considerati in base al loro profilo/contorno. Nel divenire storico, gli *xiangxing* hanno via via perso il loro carattere iconico-referenziale e assunto una forma convenzionale, ben diversa da quella originaria.<sup>3</sup>

Con i miroglifici, Miró riscrive un percorso comune a Occidente e Oriente e dà un fondamento motivato ai sistemi di notazioni simboliche. Qui è importante capire che il cambiamento della forma non è una conseguenza necessaria del cambiamento di funzione. Deriva dal diverso modo di interpretare questa forma, in particolare non più come un disegno, ma come un carattere.

<sup>3</sup> Banfi (2002) si attiene alla classificazione stabilita dal celebre lessicografo Xu Shen (30-124 d.C.), autore del *Shuowen jiezi*, un dizionario in quindici volumi pubblicato nel 100 d.C. Qui i caratteri cinesi sono suddivisi in sei principali categorie. Si veda anche Gaur 1997.

significato supporto	insetto	uscire	fuoco	alba	monte	dividere	grande	uomo
osso XII a.C.								
bronzo XI a.C.								
carta III d.C.								

Un inventario come somma di definizioni non può interessarci. In un idioletto le cui valenze sono ricostruibili attraverso modalità di trasformazione *biologica* – che si tratti di un motivo, un’opera o un segno – un modello immune da assunzioni enunciative e da modifiche non avrebbe tenuta. Inoltre Miró aveva fornito una lista del genere, in uno dei fogli preparatori dello spettacolo coreografico, poetico e musicale *L’Œil-Oiseau* (Figg. 311-314):<sup>4</sup> un corteo dove ogni segno ha il proprio *denotatum*, ma statico, che in sé non spiega nulla. È al limite un “menu” per avviare la ricerca, un paradigma, incomparabile con gli scenari sintagmatici dei volti/paesaggio incontrati.

Si può accedere ai percorsi di formazione di un lessico? Nel nostro caso sì, ed è anzi condizione vincolante per decifrare questa lingua artistica. Il miroglifico è *metamorfico*: mantenendo certi tratti della forma (*morfe*), sostiene il cambiamento (*metà*). Se l’istanza che lo enuncia è individuale, da un lato la configurazione “primigenia”, dall’altro la sua storia, e le trasformazioni plastiche che conosce, lo rendono segno universale con un’impronta culturale catalana, figura che racconta di un popolo e racconta di noi.

La nozione di *life-story*, elaborata da Jan Assmann (2000) in quel contributo accattivante che è *Mosè l’egizio*, è qui operativa: se siamo ciò che ricordiamo, allora siamo le storie che sappiamo raccontare su di noi. Per lo studioso la teoria dell’autocostruzione e dell’organizzazione narrativa della memoria vale anche sul piano collettivo. Qui le *life-story* si chiamano miti, e in quanto narrazioni tradizionali svolgono

<sup>4</sup> Lo spettacolo, ideato di Jacques Dupin, progettato nel 1968 e mai portato in scena, doveva dispiegare, in forma narrativa, i processi creativi dell’artista. Le stesse figure, dipinte su pannelli di diverse dimensioni e interpretate da personaggi anonimi in sfilata, avrebbero dovuto assumere ruoli attoriali. Si veda Escudero e Montaner 2001.

un ruolo determinante nella formazione di identità etniche (etnogenesi). È tipico che i movimenti etnogenetici traggano la loro dinamica o mitodinamica da narrazioni. In forza di una dimensione semantica basata sull'evidenza naturale, vale a dire sul riferimento a esperienze accessibili a tutti, anche i nomi degli dèi diventano traducibili. La traduzione funziona per il fatto che i nomi hanno *non solo un referente*, ma anche un *significato*.

Nel suo trattato su Iside e Osiride, Plutarco individua, dietro ai differenti appellativi degli dèi, sempre gli stessi fenomeni cosmici: il sole, la luna, il cielo, la terra, il mare. (Assmann 2000, p. 83)

Il racconto dei miroglifici si snoderà in due fasi. Si mostreranno innanzitutto le dinamiche di trasformazione delle figure del mondo, la loro graduale geometrizzazione e la proposta di contratti fiduciari formulati in virtù di nuove modalità di montaggio. Lo faremo esaminando tre varianti successive di un medesimo soggetto – la casa di famiglia di Montroig – progettate tra il 1918 e il 1924. Chiarita la provenienza dell'immaginario di Miró, si passerà all'analisi dei miroglifici, restringendo il campo ai soli segni che, per iteratività,<sup>5</sup> meritano questo nome. Non si includeranno, per esempio, l'albero, la casa o la finestra, dei quali, nel tempo, si registra invece la scomparsa. Come già detto, si osserverà la ripartizione di Hjelmlev (1981) tra varianti libere o stilistiche, varianti contestuali, cioè combinatorie, e invarianti fondamentali; e si renderà la preparazione del dizionario concomitante ai meccanismi della loro messa in scena. Si confessa l'incapacità di relegare in un asciutto elenco le occorrenze individuate. Vogliamo lasciarle ri(vivere).

### *Le radici. Un'analisi in tre tempi*

*La fattoria*, che fu sintesi di una parte della mia opera e nello stesso tempo gestazione di parte di quella che avrei fatto dopo. *Terra arata* è uno sviluppo di *La fattoria*: ci sono gli animali, le lucertole, la lumaca. Ma c'è anche una

---

<sup>5</sup> In matematica si definisce "procedimento iterativo" quello per cui si arriva al risultato attraverso la ripetizione di una serie di operazioni, che raggiungono ogni volta un'ulteriore approssimazione. Determinante è qui la componente aspettuale, all'interno del singolo testo e in senso diacronico, nei tempi apparentemente vuoti del passaggio da una fase all'altra.



rottura. La scelta dei piani non si farà più secondo la prospettiva, ma secondo una scelta affettiva [...]. Per me un albero non è un albero, non è una cosa che appartiene alla categoria vegetale, ma è una cosa umana, un essere vivente. Un albero è un personaggio, soprattutto gli alberi delle mie parti, i carrubi. Un personaggio che parla, che ha le foglie. Persino inquietante. Voi sapete che qualche volta metto un occhio o un orecchio sugli alberi. È l'albero che vede e che sente. Questo è il carrubo, l'albero di Mont-roig... In fondo il mare, lì un occhio, il sole a forma d'uovo con i suoi raggi... Il contadino catalano è diventato un triangolo con l'orecchio, l'occhio, la pipa, i peli della barba, la mano. Questo è il cappellino, si distingue appena, la *barrelina*, il berretto dei contadini delle mie parti. (Miró in Raillard 1978, pp. 60-61; e in Picon 1980, p. 60)

Considerati all'unanimità dalla critica come i lavori pittorici che segnano definitivamente l'abbandono del "fauvismo catalano" (1915-1917), oltre gli anni del "realismo poetico" (1918-1919), per compiere al meglio una fase di "ultimo realismo", *Terra arata* (Fig. 87) e *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (Fig. 88) sono soprattutto una "conversione metaforica", il "modello interiore" di *La fattoria* (Fig. 86) (si veda Dupin 1963, pp. 99-102).

Il solo fatto che un medesimo spazio del vissuto del pittore, la casa di campagna di Mont-roig, in provincia di Tarragona, sia ripetuto nel tempo e sottoposto a più occasioni di valutazione rende esplicito il senso di crescita delle prassi di invenzione. Nell'articolo spesso citato, Queneau (1981a, pp. 197-198), che forse non conosceva l'arsenale di disegni e scritti dell'artista, tenta l'esegesi "in-mediata" degli oggetti di *Paesaggio catalano*: già per questi anni l'impresa si rivela ardua. Impossibile spiegare le figure di Miró tra le quattro pareti di una tela: il segreto (perché "secerne", non ha nulla di talmente criptico) sta nelle sinapsi tra questi segni, le prove grafiche che li precedono e le norme che regolano il sistema. Dupin (1963, p. 136), fortunatamente, riempie di contenuti le etichette attribuite al percorso di Miró (appunto "fauvismo catalano", "realismo poetico"...), offrendo alcune indicazioni fondamentali: il passaggio alla bidimensionalità, necessaria per l'esplorazione dello spazio; l'alterazione delle proporzioni, per il costituirsi di gerarchie specifiche; la doppia strada della schematizzazione: verso la geometria (disco, cono, squadra, triangolo) o verso la riduzione dell'oggetto alla linea. In proposito lo studioso fa una considerazione che ci

riporta ai principi dell'arte romanica<sup>6</sup> e conferma le ragioni della loro appropriazione da parte di Miró. Afferma che nei tre quadri ciò che è vivo, ossia mobile, attivo, spinto dal desiderio, si distingue dal geometrismo delle cose inerti grazie all'*arabesco*: baffi, cuore, fiamme. Proprio la dialettica tra forme costruttive e forme fisiognomiche individuata da Schapiro (1982) nel romanico. Non è nostra intenzione condurre un'analisi dettagliata di ciascuna delle opere. Bisognerà però capire: 1) quali assetti prendono in generale le figure; 2) che cosa del paesaggio si conserva, che cosa si trasforma o scompare; 3) quali legami motivano i rapporti tra espressione e contenuto.

Fino al 1918 per Miró il disegno è un prodotto artistico in sé, tecnica usata per creare opere singole, e non medium di moltiplicazione e crescita delle idee. Si può iniziare a parlare di prove preparatorie solo con *La fattoria*, benché questo quadro, frutto di dieci mesi di intenso lavoro, sia l'unico ad avere perduto tutti i suoi bozzetti. Ernest Hemingway, che lo acquista nel 1922, scrive:

c'è sulla tela tutto ciò che si prova per la Spagna quando si è là e tutto ciò che si avverte quando se ne è lontani e non ci si può andare. Nessun altro è riuscito a dipingere queste due cose talmente differenti [...]. Non la cambierei con nessun quadro al mondo. (Hemingway 1934, p. 28)<sup>7</sup>

Da una rapida occhiata alle tre versioni (Figg. 86-88) ci si accorge che spazio e componenti attoriali sono mantenuti. Ma l'oggetto della visione è come scansionato, radiografato, per lasciar emergere quello che sta oltre la capacità percettiva dell'occhio umano. Le leggi della mimesi e della forza di gravità sono sorpassate da leggi artistiche locali, narrative e di coesione interna. Nell'organizzazione topologica degli ambienti risalta il ruolo attivo dell'asse orizzontale, doppiato, in *Terra arata* (Fig. 87) e in *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (Fig. 88), da un tratto che si può identificare con la "linea dell'orizzonte". Rosalind Krauss (1972, p. 14) rafforza la tesi di Dupin della seconda via alla schema-

<sup>6</sup> È la tesi dello schema geometrico formulata da Baltrušaitis e riletta da Schapiro, che è stata discussa alle pp. ???.

<sup>7</sup> Tra gli acquirenti delle opere di Miró, oltre a Hemingway e al già citato Picasso, proprietario di *Ritratto di una ballerina spagnola*, vale la pena di ricordare: Duchamp, che in casa aveva *La donna del fattore* (1922); Queneau, che possedeva *Donna, giornale, cane* (1925); e Breton, proprietario di *Costellazione* (1940).

tizzazione, sostenendo che la riduzione alla linea serve a privare di peso i corpi e che l'orizzonte è una "simbolizzazione pittografica, una scrittura" di questo processo. L'asse verticale è invece "rivestito" da un albero, elemento che tornerà a presentarsi, in forme diverse, nelle due opere successive. A livello plastico la scelta della prospettiva geometrica come dispositivo di resa della profondità è in seguito ritrattata a favore di una scenografia *à plat*, dove gli effetti di prossimità e lontananza sono ottenuti con giustapposizioni di bande cromatiche. Il grado di saturazione e omogeneità delle tinte è alto e artifici testurali attirano l'attenzione dello spettatore, specie nel quadro del 1918. Di alcune componenti appare infatti la "cera": nelle sembianze materiche del muro (in ricordo delle "crepe" di Leonardo) e nella scorza, la pelle rugosa e bucherellata del tronco. Si tocca la superficie vivente delle cose, che per Miró è il migliore rivelatore della loro sostanza.

Che ne è del livello figurativo? Innanzitutto ogni elemento viene isolato, nettamente stilizzato e dettagliato, per apparire come attore individuale. Mentre si sgrava di alcuni tratti, diventando triangolo, cerchio, sfera, cono, ovale, ne acquista degli altri. L'albero, che ne *La Fattoria* ha un tronco, rami e foglie, tratti salienti per un'articolazione referenziale, in *Terra arata* li perde per diventare un fusto liscio, ferito in più punti e con un grande orecchio sul lato sinistro, mentre in alto un ovale, dal cui bordo emergono forme a punta, presenta al centro un occhio e a destra un'enorme pigna con piccole pupille all'interno. Dell'albero resta infine, in *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, solo un formante circolare (forse l'unità che prima aveva funzione di base), da cui parte un segmento terminato da una foglia-fiammella. Accanto, autonomo, si trova l'occhio, retto dalla linea dell'orizzonte, il cui globo emana raggi verso terra; l'orecchio è invece prestato alla sagoma del contadino.<sup>8</sup>

Numerosi disegni rivelano le operazioni di trasformazione. Rispetto a *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* è possibile distinguere: un esperimento sul colore (FJM 592a, Fig. 89), che include liste di tonalità, figure studiate da angolazioni diverse e appunti sugli accordi tra plastico e figurativo;

<sup>8</sup> Secondo Dupin, *Paesaggio catalano* è una fantasmagoria antropomorfa, che avrà l'apoteosi nel quadro *Il carnevale di Arlecchino* (1925), dove "le figure affluiscono in gran numero, s'incrociano e s'interpellano. Sui cubi, sui cilindri e sui cono sparsi come tanti giocattoli favolosi e viventi si aprono grandi occhi attoniti. L'inventario è interminabile. Ma il ritmo e l'effervescenza del numero non impediscono la cura per il dettaglio. C'è una traboccante quantità di invenzioni particolari" (Dupin 1963, p. 150). Si veda anche Miró 1939.

un'annotazione verbale e visiva su un dettaglio (FJM 592b, Fig. 90); un test locale sull'"avion Toulouse-Rabat" (FJM 528a, Fig. 91); un inedito collettivo, foglio che riunisce i progetti di due o tre opere distinte (FJM 622a, Fig. 92). A sinistra si trova un riferimento a *Paesaggio catalano*, in francese, e una figura antropomorfa che esce da un cilindro. In effetti, nel disegno successivo (FJM 615a, Fig. 93), si vede il formante circolare di *La raccolta delle carrube*, qui corredato di foglie, e un cono con la punta rivolta all'esterno. Accanto al personaggio antropomorfo, adesso con un volto, una pipa e un coniglio – il "contadino" – c'è una configurazione plastica che, grazie alla forma e al montaggio degli elementi, raggiunge sembianze umane, stilizzate. Lampante è la sua identità di soggetto pragmatico: il fucile che l'uomo tiene sulla destra sta già sparando. L'altra metà del foglio offre invece esempi di figure di insetti e la fase di preparazione della scena della griglia. Si noti la presenza dell'indessicale freccia e di molte croci, marche di sanzione enunciativa. Altro momento interessante è l'enunciato che mostra, da una parte, la scomparsa del sole e l'innesto dell'organo genitale femminile, in rapporto con le due unità denominate "sexe" (ma la loro posizione lo illustra già), dall'altra l'attualizzazione, in chiave astratta, delle figure dell'albero e del contadino (FJM 674, Fig. 94). A fianco del carrubo si distingue ancora un occhio, che non è, come alcuni hanno creduto, "lo sguardo del pittore onnisciente", ma l'occhio del contadino che della sua terra tutto osserva e conosce. Alcune parole e frasi sono poi combinate alle figure: "Sardine", in crescendo nell'immagine, "buit", un promemoria, sotto una "x", del valore da attribuire al vuoto, e l'episodio straordinario dell'incontro tra l'attore principale e la materialità della tela, negli effetti che l'azione del contadino determina, "alerta constat tela reventat" ("fare attenzione: margine tela bruciato"). L'artista, a discapito della coerenza del disegno, interviene per lanciare uno spiritoso allarme. I documenti di lavoro rischiano di andare in fumo per una minaccia predisposta proprio da lui.

Ecco infine il bozzetto preparatorio definitivo (FJM 654a, Fig. 95), molto simile al quadro. Emergono qui due tipologie di rappresentazione della barca, una in posizione diritta, più iconica per lo spettatore abituato a questo modello, l'altra alla rovescia, che mira invece a stabilire un nuovo patto di fiducia. Il sole, rientrato in scena, assume un aspetto identico alla forma dell'organo genitale femminile. In questo studio, tuttavia, l'artista sonda soprattutto l'utilità dell'opposizione ei-

detica tra continuo e discontinuo, che avrà grande importanza nella tela, dove l'andamento ondulatorio delle linee tratteggiate permette di stabilire la seguente correlazione semisimbolica

continuo:discontinuo :: statico:dinamico.

Lo si constata nel processo, durativo, dell'“avion qui déchire le ciel catalan”, il cui brusio sembra risuonare e trasmettersi alla testa dell'uomo; lo si vede anche nel movimento interno alla figura umana, in contrasto con la linea ferma delle braccia, e nella performance della sardina, dove la dimensione plastica si fa più viva e intensa, ad ampio raggio, a mano a mano che ci si avvicina al cuore dell'azione. Infine, la calligrafia della parte del termine (“Sard”), isoplasmica rispetto ai baffi del pesce, lega l'avvenimento in corso alla scena della griglia e prefigura il luogo di una seconda imminente esecuzione: il pesce, che qui è soggetto dominante, sarà presto dominato.<sup>9</sup>

Insieme alla maggior parte delle figure, attive e mutanti, capaci di rendere pertinenti le relazioni tra logiche plastiche e logiche figurative, si trovano unità che sembrano rivestire il ruolo di semplici comparse, ma che operano in realtà al fine di garantire un ritmo. In questo modo funzionano, per esempio, in *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (Fig. 88), le tre coppie costituite da un cono e una sfera, rimate altrove da componenti triangolari e circolari, anche figurative. Per comprendere, però, ciò che in queste tele ha più salienza – le proporzioni e le nuove associazioni, contrarie agli assetti convenzionali – occorre discutere di forme narrative, di consistenze segniche a carattere temporale. Il paesaggio di Mont-roig si asciuga progressivamente e, da spazio contenitore, scatola popolata di figure, diventa prima fondale di supporto alla disposizione su più piani degli elementi, già bricolati ma ancora ricchi di dettagli, e poi solo superficie piatta dal valore espositivo, vetrina luminosa, satura, che mette in risalto eventi di assestamento relativi a pochi, sintetici e sovradimensionati oggetti. Alcuni di questi (l'occhio, il cuore, il sesso femminile, la scala), senza smarrire le loro radici culturali, resteranno

<sup>9</sup> Ruggero Pierantoni (1986, p. 75), considerando le pitture geroglifiche, fa notare che le linee dinamiche puntinate sono indice di movimenti nelle loro traiettorie. A proposito della scritta “Sard”, gli storici dell'arte hanno fornito due chiavi di lettura. “Sard” potrebbe essere l'abbreviazione di “sardana”, la danza catalana, o di “sardina”, il pesce che sta sullo sfondo. La seconda ipotesi, giustificata figurativamente, è più plausibile.

presenti nell'evoluzione dell'opera dell'artista, fino a essere gli unici convocati a rap(presentarla). Scopertone il luogo di nascita, entriamo nel vivo dei loro percorsi.

#### COMPILARE UN DIZIONARIO DEL MIRÓ. GLI ANTECEDENTI

L'ipotesi di redigere un dizionario a partire dai processi dei miroglifici attecchirà per opposizione, secondo i criteri della semantica strutturalista. Perciò in questo paragrafo si prenderanno in esame gli apparati lessicologici del miró finora elaborati.

Il progetto di Marc Rolnik, *Estrellas y Constelaciones: un glosario* (1966), si annuncia allo spettatore come un'“avventura completamente surrealista, gratuita”. Esso affianca alla proposta di “tutte le definizioni dizionariali e delle specificazioni del termine ‘stella’ in lingua spagnola, francese e inglese” una lista di titoli di quadri di Miró in cui compaiono vocaboli astrali, un compendio di passi di scrittori e poeti che, riferendosi a lui, adoperano una terminologia astrale, e infine una secca elencazione di “simboli” del linguaggio dell'artista, distinti, senza giustificarne i parametri, in unità “dell'universo”, di “creazione”, di “passaggio” e di “rivelazione”. Se può risultare interessante passare in rassegna le tre parti compilative, necessarie a evitare raccolte supplementari, la tabella delle configurazioni ricorrenti (Tav. 1) è invece inefficace, perché fondata su principi quantitativi e priva di qualsiasi semantica. In sostanza si riduce un idioma vivo a una catalogazione che offre al lettore nient'altro se non il vantaggio del raggruppamento in classi. L'unico destinatario coinvolto è lo storico dell'arte attribuzionista. Si tralascia la ragione per cui si danno morfologie diverse delle “mani”, del “sole”, del “seno”; non si chiarisce dove né perché appaiono “figure femminili composite”; e resta un mistero la differenza, posta ma non spiegata, tra le varianti classificate come “stelle”, “stelle-asterisco”, “cometa”. Ci auguriamo allora che, con la formula “petites équations”, Michel Leiris (1929, p. 264) intenda la commensurabilità tra i miroglifici e l'uso dei segni nelle pratiche sociali. Sarebbe un peccato se pensasse a un lessico in cui il segno esiste soltanto per l'ancoraggio al suo referente.

Più puntuale è la ricerca di Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language* (1980), incentrata sul rapporto tra miroglifici e mito-

grammi dell'età paleolitica. Plasmare per figure non scene descrittive dell'esperienza, ma nuclei di concetti, espressioni dense, che valorizzano significanti “primigeni” del mondo naturale, rende la produzione del pittore più simile al simbolismo primitivo che non alle rappresentazioni artistiche contemporanee. L'idea dell'opera d'arte come *análogon* del reale è rimpiazzata da finalità e impieghi dell'immagine che sono equivalenti alle dinamiche di un sistema di scrittura visivo. Nelle prime pagine del suo libro, Sidra Stich riprende la teoria del pensiero prelogico di Lévi-Bruhl (1973) per contrapporre alle concatenazioni causali e cronologiche della modernità un orientamento fondato sulle forze dell'istinto. La studiosa trova punti di contatto con le idee espresse da André Breton nei *Manifesti surrealisti*, e in questo, a nostro parere, fraintende la natura della mentalità prelogica. O, meglio, commette una leggerezza nel paragonare l'arte rupestre alla spontaneità e all'automatismo dei collegamenti associativi. Ritiene, a torto,<sup>10</sup> che “mobili e fluide connessioni esistano tra tutti gli esseri e tutte le cose senza alcuno sguardo per il tempo e per lo spazio”, che si tratti di modalità “non direzionate” (Stich 1980, p. 10). Ma non manca di notare il contrasto tra un modello ripetitivo e semplificato degli eventi e la proposta di segni parzialmente motivati che implicano una dimensione narrativa. Le più antiche iscrizioni cinesi, ma anche egiziane, e i glifi aztechi, sono la proiezione di schemi simbolici dei rapporti tra i fenomeni: per rendere l'idea della /pace/, l'accostamento (Leroi-Gourhan 1977a, pp. 240-241)<sup>11</sup> che riunisce una “donna” sotto un “tetto” non ha una

<sup>10</sup> Gli studi di Emmanuel Anati (2002a, p. 59; 2002b, p. 69) dimostrano, al contrario, quanto orientamento e direzioni fossero importanti nei primitivi. In alcune incisioni rupestri dell'Arizona, negli Stati Uniti, il punto ha il ruolo di verbo, in particolare del verbo “fare” o “agire”. Accanto al piede significa “camminare”, accanto all'arco significa “cacciare”, accanto alla freccia ne indica la traiettoria. Il paleontologo lo definisce un “elemento accompagnatore”. In molti casi punti e serie di punti sembrano significare il verbo “fare” o qualche sua estensione, come “far bene”, “essere ben centrato” o “raggiungere il bersaglio”.

<sup>11</sup> Si tratta di operazioni di bricolage. Dobbiamo a Lévi-Strauss (1964, p. 34) una teoria di prim'ordine sull'attività che, forse più di ogni altra, presenta tratti comuni a modalità concettuali in apparenza lontanissime dalle nostre. Il bricolage, come il pensiero mitico, “crea, da residui di eventi, strutture [...]. Non si limita a portare a termine o a eseguire, ma “parla”, raccontando, attraverso le scelte che opera tra un numero limitato di possibili, il carattere e la vita del suo autore. Pur senza mai riuscire ad adeguare il suo progetto, il *bricoleur* vi mette sempre qualcosa di sé”. È un tipo di contatto che l'uomo primitivo aveva con le immagini – una coscienza della figuralità – perduto insieme alla fiducia nella loro capacità di simbolizzare.

spiegazione connettiva di causa e conseguenza, ma è invece un accordo ritmico di figure che entrano in gioco con tutto il loro contesto sociale. La confluenza della notazione ideografica e di quella fonetica per mezzo di ideogrammi svuotati di significato ha provocato l'oblio di questi sistemi; le forme di scrittura arbitraria hanno sottratto potere traduttivo alle immagini, ma l'alfabeto non abolisce le possibilità creative: lascia all'individuo il vantaggio derivante dallo sforzo di interpretazione che esige da lui. "L'unico piano di ricostruzione estetica" scrive Leroi-Gourhan (1977b, p. 319) "si fonda su giudizi fisiologici di valore", è irriducibile al ragionamento del *post hoc, ergo propter hoc*.

Il modello strutturale è vicino a letture di questo genere, dato che il suo contributo consiste, secondo Claude Zilberberg (1999, pp. 132-136), nell'aver sostituito a presupposti causali ricerche di presupposizione reciproca tra espressione e contenuto: nei *Principi di fonologia*, per spiegare la teoria poetica della sillaba, Saussure ricorre a una successione di implosioni ed esplosioni, rendendo conto di una tensione interna a ogni strato. Hjelmslev (1999) esplicita e approfondisce la funzione di relazione all'interno della teoria dei casi; per Viggo Brøndal (1967), che la studia all'interno delle preposizioni, essa è intransitiva o transitiva (e allora simmetrica o asimmetrica), e la sua forma negativa è più "produttiva" di quella positiva. Si indagheranno le affinità tra i miroglifici e i segni delle antiche pitture rupestri su queste basi, ignorando il verdetto di "visioni non scientifiche, romantiche" (Stich 1980, p. 8).

Anziché stilare un inventario di unità, come fa Rolnik, Sidra Stich descrive alcune opere di Miró che ritiene esemplificative del rapporto con l'arte preistorica. Rispetto a *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, chiama in causa due tavole di Hans Obermaier (1925, pp. 261-263) e documenta le varianti di rappresentazione della figura umana nei petroglifi spagnoli e nei ciottoli di Mas d'Azil, ad Ariège, in Francia: "Le immagini schematiche di Miró corrispondono al modo di figurazione dei petroglifi spagnoli" (Stich 1980, p. 13; Tav. 2). La studiosa si interroga sulla comune tendenza alla stilizzazione e sul fatto che anche le forme più schematiche conservano però un'intelligibilità figurativa. Privo di valore autonomo sembra essere *Testa di contadino catalano*, dal momento che

le forme usate per esprimere queste idee si trovano nell'arte preistorica. Puntuazioni in rosso e nero, spesso messe in fila e a volte accostate a linee,



appaiono su molte pareti di cave e rocce e sui ciottoli dipinti di Mas d'Azil. (Stich 1980, p. 17)<sup>12</sup>

Nella ricerca di una paternità certificata, la Stich perde di vista le potenzialità dell'idioma di Miró: scova le origini e le lascia opache, non comprende che il nesso è stabilito dall'artista, attraverso i miroglifici, per dare trasparenza ai meccanismi di simbolizzazione. Anche le migliori osservazioni misconoscono il senso della ricerca dell'artista. In merito alle grotte di Cueva del Cristo (Tav. 3) la Stich afferma, per esempio, che i caratteri sulle pareti sono allo stesso tempo elementari creazioni pittoriche e spogli primordi di scrittura: sottolineano la continuità tra ideografico e fonetico.<sup>13</sup> Ma poi non sembra interessata al modo in cui Miró ridefinisce il connubio. E schiaccia la significazione plastica della sua opera sulle peculiarità riscontrate da Lévi-Bruhl nel sistema primitivo – dalle sfumature cromatiche che rendono conto di stadi incoativi alla conformazione e alle direzioni del movimento, fino alle tipologie di numerazione. Insomma, passa sotto silenzio la *poiesis* di un linguaggio che retrocedendo, riaccendendo le fonti, è lì a dire qualcosa di noi, a ripristinare verità aperte sull'avvenire. La funzione poetica, costruttiva di una lingua, dice bene Fabbri, non consiste nell'adeguare parole attuali a una realtà già data, ma nel tendere, senza mai raggiungerla, a una realtà futura: “Il reale è davanti al linguaggio, non alla sua origine [...]. L'origine è una turbolenza nel flusso del divenire” (Fabbri 2000c, p. 78).

Lo studio che articola meglio l'idioma dell'artista catalano resta *Entendre Miró* di Domènec Corbella (1993). La scelta di un corpus rappresentativo, limitato alla Serie Barcellona<sup>14</sup> e quindi omogeneo, permette all'autore spagnolo di concentrare l'attenzione sul reperimento di formanti plastici elementari e di unità grammaticalmente

<sup>12</sup> Sidra Stich fa riferimento qui a Henri Breuil e Émile Cartailhac, *La Caverne d'Altamira*, Monqdo, Monaco 1906. I ciottoli dipinti dell'aziliano, periodo del mesolitico, furono scoperti da Édouard Piette nel 1886 e diventarono subito parte della collezione preistorica di Saint-Germain-en-Laye.

<sup>13</sup> È l'argomento del capitolo seguente.

<sup>14</sup> Si tratta di un gruppo di cinquanta litografie in bianco e nero, iniziate a Varengeville nel 1939 e stampate all'officina Miralles di Barcellona nel 1944. Frutto del sofferto periodo di esilio già menzionato, costituiscono la denuncia più astuta del regime franchista e un omaggio alle forze che sostengono Barcellona, fin dalla sua occupazione da parte dell'esercito di Franco il 26 gennaio 1939.

costanti. È la prima e finora unica indagine realizzata a questo scopo, una guida per noi utilissima. La Serie Barcellona coincide, secondo Corbella, con gli anni decisivi nella ricerca di uno specifico linguaggio. Nell'introduzione si chiarisce che obiettivo del progetto – “linguistico” e “strutturale” – è giungere alla scoperta di rapporti pertinenti tra “entità” minimali del linguaggio<sup>15</sup> – attraverso processi di smembramento, di dissoluzione, propriamente di *ana-lúein* –, pervenire quindi all'organizzazione di raggruppamenti tipologici (Corbella 1993, p. 19). In breve si persegue: 1) l'identificazione, la selezione e l'ordinamento delle variabili tipologiche del vocabolario ideografico; 2) il riconoscimento delle proprietà morfologiche e costruttive delle entità ideografiche; 3) il grado di presenza dei segni e dei personaggi, ottenuto con calcoli statistici; 4) le comparazioni, che possono determinare relazioni mimetiche e differenti livelli di parentela; 5) la formazione e l'evoluzione ideografica delle unità (esami morfogenetici) e i loro antecedenti o le radici ideografiche (esami filogenetici). Al rilevamento di “configurazioni cosmiche” (macchie, composizioni binarie, zig-zag, scale, spirali, soli, lune, stelle) e di “configurazioni organiche” (piedi, natiche, braccia, mani, sessi-soli, sessi-falli, seni, volti, occhi, profili, denti, teste grandi, personaggi filiformi, personaggi contornati, nodi, uccelli, serpenti) segue una lettura dei parallelismi stilistici, che questa volta è tesa a esaltare le forze del miró, nel confronto della Serie Barcellona con le pitture rupestri iberiche, i disegni infantili e *Guernica* di Picasso.<sup>16</sup> Un commento a parte merita l'eccellente capitolo sulle leggi di organizzazione sintattica degli “ideogrammi”, come li chiama Corbella. In questo caso, è proprio dall'analisi testuale che lo studioso ricava una tassonomia di modi di montaggio, passibile per altro di arricchire, sul piano del discorso, l'apparato di categorie della semiotica visiva. Menzioniamo l'*inversione*, cioè l'alterazione dell'orientamento della figura

<sup>15</sup> Per Corbella è una questione ontologica!

<sup>16</sup> “Fare una grande tela in ricordo delle guerre che ho vissuto; da un lato, il paesaggio eterno, con una pianta che si è generata dalla terra e cresce, unitamente ai solchi del contadino. Dall'altra, invece, la tragica morte di un bambino, un cane che abbaia e case che bruciano; in cielo un apparecchio volante inventato, con un uomo diabolico che lancia bombe. Che sia una tela opposta alla teatralità di *Guernica*” (Miró in Picon 1977, p. 122). Quest'opera non verrà eseguita, ma nella *Serie Barcelona* Corbella individua notevoli risposdenze con il quadro di Picasso, intertesto più probabile del vago paragone tra le immagini dell'artista e i disegni di bambini. Come sempre, però, il tessuto di enunciazione che restituisce al senso “le guerre vissute” rimane invisibile.

rispetto al dispositivo topologico, che Corbella considera equivalente all'iperbato della lingua naturale; la *traslazione*, notata anche da Que-neau (1981a, pp. 198-199), che concerne la permutazione tra parti del corpo, per esempio bocca e genitali femminili; la *reiterazione*, relativa a elementi plastici o figurativi e già definita da George Rowley (1981, pp. 82-83) un'"unità di consonanza", in quanto garantisce omogeneità all'enunciato; la *sovrapposizione*, in grado di interferire con il contorno e produrre effetti di profondità o all'opposto di occultare e impedire la penetrazione visiva (ma più spesso è una tattica per la trasparenza e il diafano); la *gerarchizzazione*, che risulta da contrasti dimensionali; la *concomitanza* (o *simultaneità*), quando coesistono, giustapposte, forme che enunciano punti di vista diversi; la *compenetrazione*; il *concatenamento*. Si tratta di un complesso di regole di cui Miró si serve per argomentare contenuti, ma generalizzabili all'analisi della sintassi discorsiva nell'opera d'arte. Le verificheremo negli itinerari di trasformazione dei miroglifici.

Anche Corbella tenta di catalogare gli ideogrammi di Miró. Ma l'ottica assunta è diacronica o sincronica? E quali problematiche sono legate alle forme di manifestazione? Si osservino le variazioni del *seno* (Tav. 4) e del  *piede* (Tav. 5), e le evoluzioni morfologiche del *sole* (Tav. 6) e della *scala* (Tav. 7). Estratte dal loro habitat, le versioni esposte in queste pagine faticano a esprimere la loro natura, si disperdono tra varianti e variazioni. Gli stessi esemplari stilistici delle varie fasi non riescono, nei nuovi assetti, a trasmettere il movimento che le caratterizza. Ci si chiede a che cosa servano percentuali (Tav. 8), grafi di soluzioni presenti o assenti (Tav. 9) e statistiche (Tav. 10). Anche l'ipotesi di Corbella, per quanto sviluppata e ben supportata, è poco euristica, mancando di una teoria semiotica come studio dei processi e dei sistemi di significazione. Nell'affannosa ricerca di un grimaldello, lo studioso finisce per rifugiarsi in un'iconologia universale, che mescola con aspetti storico-biografici. Così la stella,

secondo Bayley, quando appare in queste forme, simbolizza emblematicamente l'esercito spirituale in lotta contro le tenebre, mentre Alexandre Cirici ne enfatizza il carattere idealista propagato soprattutto dal Noucentismo e dai movimenti socialisti e nazionalisti. (Corbella 1993, p. 36)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Corbella menziona qui Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism* (1952), che cita

Grati allo studioso spagnolo per aver avviato l'attività di decifrazione del miró, ci si appresta, dal nostro paradigma, a operare un cambiamento di rotta: anziché rincorrere una presunta verità esterna, nasco- sta nello *Zeitgeist*, si redigerà un dizionario di miroglifici "in seno alla loro vita sociale" (Saussure 1987).

#### UN DIZIONARIO DI FUNZIONI NARRATIVE

L'analisi dei miroglifici, lessemi di un linguaggio artistico, concetti visivi, schiude la possibilità di un ritorno sui meccanismi di funzionamento della lingua verbale. Si dirà che il "dizionario" è comunque sottoposto alle frizioni di un'"enciclopedia", che incombe con il suo sfondo impreciso di conoscenze e competenze. Quella che nel campo sconfinato della lingua naturale rimane una speranza – imbastire un vocabolario anche succinto di storie – acquista, nell'universo dell'artista catalano, valore di promessa. Si avanza tentando di fiutare se all'idea di inafferrabili saperi enciclopedici, che tolgono il respiro, non si possano sostituire porzioni cognitive e modalizzazioni disimplicabili dalle immagini. Il miró è un ingranaggio per pensare l'esistenza di un lessico insieme a colui che lo ricompone.

L'indagine del piano della *parole* invita inoltre, al pari delle sequenze e dei motivi del primo capitolo, a riflettere sull'importanza dell'intertestualità, tanto più che il suo sviluppo ha una pregnanza diacronica. Un tessuto di immagini pittoriche nel tempo che richiama alla mente una pellicola cinematografica. Non sbaglia Jean-Marie Floch (1991) quando definisce Kandinskij un "bricoleur", perché negli anni 1907-1916 elabora, a partire dall'iconografia religiosa e mitologica, un piccolo lessico di unità figurative. È probabile che il tema centrale di *Composizione IV* sia "la creazione di una nuova era, ma anche la creazione artistica" (Floch 1991, p. 154); e tuttavia, del rifacimento di quelle unità, della concezione di un lessico, il semiologo non parla. Sottolinea in più punti che tanto gli studi preparatori di *Composizione IV* quanto i dipinti del periodo preso in esame esulano da considerazioni di natura genetica e cronologica.

---

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1981, p. 199, e Alexandre Cirici, *Miró Mirall*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1984, pp. 108-119.

Schizzi, silografie, pitture su vetro, dipinti a olio sono tutti stati studiati “allo stesso modo”, cioè senza tenere in conto il carattere “preparatorio” di taluni [...]; avrebbe determinato un approccio dell’opera vincolato alla sua genesi, contrario alla nostra problematica semiotica, invece generativa. (Ivi, p. 136)

Su questo argomento, al centro del primo capitolo, si è dimostrato che qualora “genetico” non diventi sinonimo di “pre-semantic”, di ritorno all’ontologico, le due prassi non si escludono, e anzi l’ipotesi del percorso dal più semplice al complesso, dall’astratto al concreto, si amplia e si arricchisce. Il secondo capitolo, con la redazione del dizionario, affronta un secondo problema. Il modello della narratività resta spoglio finché ci si ostina a neutralizzare l’intelligenza storica, preferendole vincoli strutturali acronici. La parola d’ordine di Barthes, “decronologizzare e rilogicizzare!”, ha ormai fatto il suo corso. Palesandosi come lingua i cui segni evolvono secondo processi vitali – forme biologiche che nascono, crescono, invecchiano –, il miró fa di un’invenzione, di un artificio, la prosecuzione del ciclo della vita con altri mezzi. Ciclo non biografico, *biologico*: vi intervengono cioè quei punti di snodo o fasi di metamorfosi, comuni alla classe dei viventi. Allo stesso concetto doveva forse riferirsi Paul Ricœur quando scriveva che

la posta in gioco ultima dell’identità strutturale della funzione narrativa e dell’esigenza di verità di ogni opera narrativa sta nella natura temporale dell’esperienza umana. (Ricœur 1986, p. 15)

Si terrà ferma la classificazione di Corbella (1993) in figure primigenie organiche e figure primigenie cosmiche, ma si ridurrà sensibilmente il numero delle unità, abbracciando una tassonomia semantica a carattere non quantitativo. Si dimostrerà che sono miroglifici di tipo organico il sole, la luna, l’uccello, la stella, e miroglifici di tipo cosmico l’occhio, il cuore, il piede, la mano, il seno, l’organo genitale maschile, l’organo genitale femminile, mentre non godono degli stessi “diritti” figure quali zig-zag, natiche, denti, teste grandi, personaggi filiformi, personaggi contornati. Il sema complesso della scala dell’evasione gioca un ruolo basilare di valorizzazione dell’asse che sussume i due universi. A restringere il campo dei miroglifici contribuirà, come già detto, la distinzione di Hjelmslev (1981) tra invarianti fondamentali, varianti combinatorie e varianti libere o stilistiche. Rispetto alla loro

capacità simbolica si terrà conto del modo in cui funzionano in essi i “sintomi” teorizzati da Nelson Goodman (2010, pp. 36-40): la densità sintattica, la densità semantica, la saturazione sintattica relativa, l'esemplificazione, il riferimento multiplo e complesso.

L'apertura dell'indagine a regimi espressivi diversi dal pittorico permetterà di applicare categorie come levigato/ruvido, pieno/vuoto, formato/informe, concavo/convesso, massiccio/sottile. Il miró, infatti, è una lingua che si misura con le materie più varie. Le figure, sottoposte a modifiche sintattiche e stilistiche, sono anche piegate e modellate. Oggetto di contese tra l'artista e la loro natura obsoleta.

Ho deciso di attaccarmi alla vita segreta delle cose e [...] a poco a poco ho soppresso tutte le realtà esterne, per arrivare al segno che è un ideogramma.  
(Miró in Lang 1966, pp. 38-39)

### *Il seno*

Un campo fertile che la semiotica dell'arte si attarda a esplorare è quello della dimensione cognitiva dell'enunciazione (Fontanille 1989). Colta l'importanza della dislocazione, nell'opera, di attanti informatori e osservatori, è tempo di individuare delle *regole di argomentazione retorica*, artifici del saper(si) esporre.<sup>18</sup> L'utilizzo di un metodo per l'articolazione del senso ci sottrae al rischio di cadere in soggettivismi intenzionalistici e nutre invece la teoria di schemi di gioco, prestandosi a essere fucina di idee che lo potenziano. Emergerà, qui di seguito, che nel linguaggio dell'artista il seno è un *attraente congegno enunciativo*.

Come accade nell'arte paleolitica, così nel miró non esistono icone della donna a figura intera o, meglio, non è stato creato un miroglicofico-type in rappresentanza della globalità del soggetto femminile. Si manifestano, per contro, molti sememi dei suoi tratti semici distintivi, figure parziali, metonimie: la vulva e il seno,<sup>19</sup> appunto, in cui si riconosce un valido operatore di interattività. Il parallelismo con il “logo” delle grotte di età magdaleniana è sorprendente:

<sup>18</sup> Le regole sintattiche individuate da Corbella (1993; si veda *infra*, p. ???) saranno sottoposte a una verifica testuale e poi eventualmente utilizzate come categorie per l'analisi.

<sup>19</sup> Lo nota anche Michel Leiris (1972a, p. 12), quando scrive che in Miró “la donna si riduce ai suoi stretti attributi”.

il corpo della donna è ridotto a uno schema geometrico e costituito di due lunghi triangoli allungati, come i bracci di un compasso che formano un angolo aperto. Sul triangolo superiore una delle due piccole appendici angolari può arrivare a rappresentare il seno, il che fonda l'identificazione con la donna. La schematizzazione e la geometrizzazione conducono a una forma-tipo che elimina praticamente qualsiasi connotazione anatomica: niente testa né arti né piedi. (Vialou 2003, pp. 33-34)<sup>20</sup>

Vediamo come si forma questo segno nel sistema<sup>21</sup> dell'artista spagnolo.

Già nel 1921 è possibile incontrare giustapposizioni di punti di vista, manifestate attraverso la duplicità della figura (*Grande nudo in piedi*, Fig. 96): una mammella è rappresentata di fronte, ci osserva sostituendo l'occhio che manca, la sua forma e il suo colore si ripetono nel ginocchio; l'altra, di profilo, rimata dalla mano sinistra e in parallelo dal ginocchio destro, si sovrappone al braccio, cosicché il suo assetto, il grado di saturazione cromatica e l'energia luminosa creano spessore. La mano destra, in atteggiamento prensile, invita a una prova di sensorialità. L'opera programma l'integrazione del fruitore attraverso una tattica che relaziona un simulacro dell'osservatore (la mammella di faccia) e un simulacro dell'informatore (la mammella di profilo): vista frontale e tatto di profilo elaborano, nello spazio del quadro, un'efficace struttura di appello, sul piano estesico ed epistemico.

Il rapporto frontalità/profilo è a volte anche un veicolo per l'espressione della produttività, sia nell'atto congiuntivo che caratterizza l'allattamento, euforico (*Maternità*, 1924, Fig. 97), sia nell'esplicitazione della sua vitalità (disegno attinente a *Ritratto di Mademoiselle K.*, 1924, FJM 650a, Fig. 98), con la mammella a destra che eroga latte e quella a sinistra sanguinante, ferita da una freccia. Il valore della fertilità è presente al punto da enunciarsi come una metafora della vita alimentare. *Nudo*, del 1926 (Fig. 99), è un Arcimboldo meno coerente, gerarchizzato e omogeneo, e più ironico, perché associa una mammella-pera, vista

<sup>20</sup> Secondo Leroi-Gourhan (1977b, p. 432) "in Francia e in Spagna, dall'Aurignaziano (30000 circa) al Gravettiano medio (20000 circa), le forme esplicite sono dapprima ovali femminili (le donne rappresentate in modo completo verranno dopo)".

<sup>21</sup> "I simboli naturali non si troveranno nelle singole voci del lessico. Il corpo fisico può assumere un significato universale solo in quanto sistema che corrisponde al sistema sociale e lo esprime come sistema; come simbolo naturale, esprime la correlazione delle parti con la totalità di un organismo" (Douglas 1979, p. 122).

di profilo e che punta all'interno del quadro, una mammella-arancia, di faccia, aperta e che lascia scorrere la sua polpa, e un corpo-pesce, a cui è attaccata una vulva-foglia.

La celebre Serie Barcellona (1939) mostra varianti ammirevoli della forza del seno, che appare come un vero soggetto, capace di moltiplicarsi (11, FJM 4832, Fig. 100), suscitare paura per le sembianze e le proporzioni (15, FJM 4847, Fig. 101), identificarsi con l'organo maschile (2, FJM 8899, Fig. 102). È un segno di differenza e ripetizione, che arriva perfino a generarne altri (disegno preparatorio di *Interno Olandese III*, 1928, Fig. 103). C'è una costante non trascurabile, nella Serie Barcellona, che concerne la disposizione radiale delle figure nel piano. Corbella (1993), il quale ha esaminato esclusivamente questo ciclo di incisioni, non sembra essersene accorto. Eppure è uno degli elementi che maggiormente colpiscono anche nello studio dell'arte paleolitica.

Mentre viviamo praticando un solo linguaggio, i cui suoni s'inseriscono in una scrittura loro associata, ci è difficile concepire la possibilità di un modo di espressione in cui il pensiero disponga graficamente di un'organizzazione che potremmo definire *a raggiera*. (Leroi-Gourhan 1977a, p. 231)

Che l'atto dell'artista spagnolo sia cosciente o meno, è importante rilevare uno stesso raggruppamento simbolico, in grado di riprodurre spazialmente l'ordine dei valori. Dietro questa rappresentazione Leroi-Gourhan (*ibidem*) individua un contesto orale. Nel caso di Miró ci sarà da riflettere su un certo *clima di socialità* che si instaura tra i segni.

Esistono disegni interamente dedicati al miroglifico del seno. Nel disegno preparatorio per *Senza titolo* (FJM 867, 1930, Fig. 104), per esempio, centralità spaziale e proporzioni, insieme a un volto antropomorfo, catturano lo spettatore e ne prescrivono l'atteggiamento adeguato. Qui, nella sovrapposizione della frontalità e del profilo, il seno ottiene un doppio ruolo: guarda verso lo spazio di ricezione e, contemporaneamente, produce.

Della configurazione del seno Miró studia gli effetti di rima, ma anche le possibili *traslazioni*, spostamenti che, invertendo l'ordine dei fattori, ironizzano su presunte analogie semantiche. Sostiene Queneau:

Quando si constata la polivalenza di certi segni, si può anche parlare di



“metafora plastica”. Se un certo grafismo che è stato riconosciuto come esprime una certa parte del corpo si ritrova in un volto, vuol dire che si tratta di un significato traslato. La forma degli occhi o dei nasi, che a volte può sorprendere, è giustificata da “allusioni” che d'altronde si ritrovano in certe immagini del linguaggio popolare. (Queneau 1981a, p. 199)

In *Una donna* (FJM 1374, 1941 circa, Fig. 105), però, la presenza raddoppiata dei tre capelli, nella zona superiore e in quella mediana, svela il fenomeno di ambiguità, molto efficace: in base alla porzione di testo scelta, i due formanti rotondi sono occhi o mammelle, e il nucleo con ramificazioni vulva oppure bocca.

Nel 1940 si impone una seconda variante stilistica. Cambiamenti dipendenti dalle modalità di espressione – la maniera di rendere il contorno, le dimensioni delle figure, la tecnica – producono metamorfosi. La nuova immagine è piccola, è l'unione di una forma circolare e di un triangolo teso verso l'esterno. Si afferma negli anni cruciali del laboratorio dell'artista, quando abbondano paradigmi di segni che mettono a punto il sistema (FJM 1892a, Fig. 28; FJM 1911a, Fig. 106; *Studio di composizione*, FJM 1802). Tali segni sono la condensazione simbolica dei trattamenti finora operati; conservano alcune accezioni, ma sono pronti ad assumerne di nuove all'interno di altri scenari discorsivi, anche poetici. Ecco dunque *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridata dalle carezze della luna* (FJM 1907a, 1940, Fig. 30). Qui, come si è visto nel primo capitolo, emergono i funzionamenti dell'idioma e risalta, per lo specifico del *seno*, l'isotopia dello sguardo. A partire da questa modifica del significante, è possibile incontrare varianti contestuali che, per “apostrofare” la luna, per esempio (*Una donna*, FJM 1384, 1941, Fig. 107), variano l'orientamento prospettico, drizzando il capezzolo verso l'alto.

Il seno è un attore che instaura e porta alla ribalta relazioni inter-soggettive; è lui che mostra l'accettazione o il rifiuto di avances seduttrici (*Donna e uccello nella notte*, 1944, Fig. 108), sempre per il tramite dell'orientamento delle mammelle. Se la variante stilistica della Serie Barcellona (30, 1944, FJM 4913, Fig. 109) offre, su questo argomento, un esempio di “antistrofe”, sempre nella reciprocità delle azioni, con un seno di profilo ma che volta le spalle, non mancano però casi di congiunzione, di seduzione riuscita, in cui il profilo serve a creare punti di intersezione (*Minotauro*, 1933, FJM 1310, Fig. 110). Un tropo alla lettera,

quindi, nel senso in cui lo intende Quintiliano (*institutio oratoria*), come “movimento”, “stravolgimento”.

Dal 1945 si ritrovano, simultaneamente presenti nella stessa opera, le due tipologie sintattiche del seno “dritto verso l’alto” e “di faccia” (*Donna che sogna l’evasione*, 1945, FJM 4862, Fig. 111; *Donna e uccelli nella notte*, 1946), tanto che è possibile costruire la formula

frontalità:dritto verso l’alto :: vocazione terrestre:vocazione celeste.

È ovvio che si tratta di una scelta dettata dai due ordini dell’universo figurativo dell’artista, “organico” e “cosmico”. Indipendentemente dagli investimenti di valore, però, il “movimento” compiuto nel diventare un carattere identificativo sottrae alla figura lo statuto generico di icona. Quel seno non somiglia a nulla, perché sul piano dell’espressione è forse riconoscibile, ma la sua proprietà semantica è quella di essere un *duale* orizzontale e verticale, sempre più schematico. Un ideogramma, dunque.

Dalle inchieste sui rapporti tra disegni preparatori e sculture affiorano molti elementi interessanti. Quali differenze presenta il miroglifico nell’incontro con un tessuto particolare, come *l’Arazzo della Fundació* (1979, FJM 8651, Fig. 112), misto di iuta, corda, lana e canapa? Innestare il seno, con la doppia direzione frontale/di profilo, in un’opera a metà strada tra la pittura, il collage e la tappezzeria, vuol dire conferirgli un potere di suggestione tattile, la consistenza utile a destare il volere dello spettatore. L’opera implica una trasformazione cinetica,<sup>22</sup> richiede, per una lettura ottimale, continue manovre di approssimazione e allontanamento. E così il *tropos* del seno diventa costitutivo del *tropos* del fruitore.

In sintesi questo primo miroglifico mette in variazione competenze e credenze sull’accezione comune di “seno”: provoca “discontinuità, scarti, guizzi” (Calvino 1994, p. 12). È soprattutto un segno transitivo e allocutore, orientato, *scopico*, che incarna in sé le proprie destinazioni. Nelle sue forme di manifestazione si celano trappole enunciative ed enunciazionali. Può apparire come un pericoloso avversario o un

<sup>22</sup> È una delle modalità retoriche di trasformazione che connotano il passaggio dalla percezione alle procedure di messa in atto dell’immagine. Indica l’angolazione e la distanza programmate dall’opera per una ricezione efficace. Si veda Gruppo μ 2007.

partner in amichevoli scambi. Il seno guarda, si lascia ammirare, invita a toccare; ha un potere di proliferazione, ma anche una sensibilità; mostra la sua incidenza, le azioni e le reazioni ad altri attanti. Fa leva sul nostro cognitivo operando per aspetti patemici, a differenza dell'occhio, che su cose e persone vanterà un altro tipo di sguardo.

### *La scala dell'evasione*

La scala a pioli è in assoluto l'icona più falsa del miró. Si tratta infatti di un segno che nasce denotativo – ha una referenza certa nel mondo naturale, è la “scala” –, ma che poi si specifica e diventa, per via di successive connotazioni, scala dell'evasione. Qualcuno obietterà che definire il miró una “lingua autonoma” presuppone il passaggio e il cambiamento dalla macrosemiotica del “senso comune” all'idioma artistico. E così è.

Nei primi anni era una forma plastica che appariva spesso perché mi era vicina – una forma a me familiare ne *La Fattoria*. Negli anni seguenti, in particolare durante la guerra, mentre ero a Maiorca, venne a simbolizzare la “fuga”: dapprima forma essenzialmente plastica, divenne poi forma poetica. O, più esattamente, dapprima plastica, poi nostalgica, all'epoca del quadro *La fattoria*, infine simbolica. (Miró in Sweeney 1954)

Tra tutte le figure solo questa, a un certo punto, iscrive verbalmente l'accezione con cui va intesa. Il suo nome è un ancoraggio a un'immaginativa che esercita la facoltà di pensare il visibile, senza esaurirne le interpretazioni, anzi attivandole. Perché si può dire che non è riconducibile a nessuna delle due classi, /organica/ e /cosmica/, e come cogliere questa “evasione” lo chiarirà la sua storia.

Se ne trova la prima messa in scena in un disegno preparatorio di *La siesta* (1925, Fig. 113). Qui la figura ha ancora le proprietà tipiche di una scala: poggia a terra, come l'albero, ed è sostenuta da un altro elemento dell'immagine. In *Il carnevale di Arlecchino* (1925, Fig. 114) esibisce, a livello plastico, le strategie che ne restituiscono l'effetto di “realtà”, ma ha un corpo già nuovo, antropomorfo: porta un cappello, ha un orecchio e un occhio. Di qui in avanti la scala mostra un cambiamento di programma: ne *La cavalletta* (1926, Fig. 115), superata la linea dell'orizzonte, è per la prima volta indipendente, levita nello

spazio; ma poiché non appartiene unicamente al dominio /celeste/, non ci si stupisce se torna sulla terra e varca la frontiera dell'enunciato, verso l'enunciatario (*Cane che abbaia alla luna*, 1926, Fig. 116). Infine, nel ruolo di adiuvante, proprio per cooperare a un atto di ascensione, questa figura diventa sottile, senza più volume, configurazione lineare libera da sostegni stabili (*La patata*, 1928). È la prima variante stilistica significativa.

Si evolve in seguito in una circostanza molto interessante. *Donna nuda che sale la scala*, del 1937 (FJM 4679, Fig. 117), illustra infatti i due modi del suo essere segno, come morfema lessicale (o lessema, costante in identità artistiche quali i paradigmi di segni), e come morfema grammaticale. Josep Balsach rintraccia in quest'opera i caratteri dell'*alfabeto celeste*, una variazione, alla stregua di quello di Malachia, dell'alfabeto ebraico comparso per la prima volta in un compendio (1533) del *De occulta philosophia* di Agrippa.<sup>23</sup> E sottolinea l'influenza della Cabala sulla poetica dell'artista. Balsach non si accorge neanche della distinzione tra le due tipologie della figura semica, né tiene conto dell'esistenza di un'intersezione plastica tra il cerchio che contiene la stella e la scala attorializzata e aspettualizzata. Una tangente a tutta la scala-morfema e secante i piedi del personaggio termina proprio sotto la scala-lessema. Malgrado l'assenza di legame fisico, la continuità tra la linea di supporto e la scala passa per la mediazione di un punto che si rapporta naturalmente alla figura. La tensione della mano della donna verso il lessema ne segnala inoltre l'imminente uso.

La scala di uno dei disegni preparatori dell'*Autoritratto* (1938, FJM 1538, Fig. 118) conferma la variante stilistica degli anni trenta, che

---

<sup>23</sup> Secondo Agrippa l'*alfabeto celeste* deve il suo nome al fatto che i cabalisti ebrei se lo rappresentavano tra le stelle, allo stesso modo in cui gli astrologi ottengono, dalle traiettorie delle stelle, le immagini dei segni dello zodiaco. Ecco fin dove può spingersi la fuga da una semantica interna al testo: "Dalla visione di Giacobbe della scala, descritta nella Genesi, ai primi scritti cristiani, da San Benedetto a San Bernardo a San Bonaventura, a Dante o a Cristina de Pisano, l'allegoria dell'ascensione spirituale mostra un fervente desiderio di evasione, così come una cosmologia e una topografia che fanno da premessa alla dottrina della creazione come una separazione degli spazi che sono in relazione reciproca. La scala porta anche implicita una teologia e una mistica, e concepisce l'elevazione spirituale come una forma di elevazione per gradi. Questa allegoria deriva dall'idea neoplatonica della scalata verso il luogo d'origine e procura anche un'immagine paradossale che ci esorta all'elevazione attraverso l'umiliazione" (Vegeu Heck, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen âge*, Flammarion, Paris 1997, cit. in Balsach 2001, p. 85).

si caratterizza per la conquista di una piena autonomia. È infatti una variante combinatoria dovuta alla perfettività dell'azione: evadere.

Subentra intanto la relazione con l'umano, quando fenomeni di ridondanza della figura in un medesimo processo, per esempio in *Donna nella notte* (1940, Fig. 119), legano rispettivamente il punto di partenza (il piede) e il punto di arrivo (la luna) e fissano infine il campo isotopico dell' /evasione/. Molto spesso s'incontrano occasioni di rima (*Ballerina*, 1940, FJM 1892b, e *Personaggio nella notte*, 1940, FJM 1916a, Fig. 120): dentro spazi definiti da soggetti sospesi, dunque privi di coordinate se non istituite dai corpi stessi, si producono sostituzioni di elementi organici con tratti di scala.

Quando nasce, però, la lessicalizzazione del tema della scala in quanto /evasione/? Sempre nel 1940, l'attribuzione di un titolo, di un'etichetta specifica (*La scala dell'evasione*, 1940, Fig. 121) alla figura semica già nota (per il ruolo, le proprietà, le figure affini) stabilizza l'investimento di senso, lasciando tuttavia la possibilità di negoziarlo, eventualmente di modificarlo, sul piano narrativo e discorsivo. Perciò l' /evasione/, nel dispositivo creato per questa immagine, è concessa espressamente allo spettatore, verso il quale si volgono la scala, che deborda dallo spazio interno e, nella loro posizione frontale, quasi tutte le altre unità.<sup>24</sup>

Chi pensa ancora di poter correlare la scala dell'evasione al referente del mondo naturale non ha scampo di fronte ai bozzetti della serie *Musica evasione* (1941, Figg. 122-123). Qui gli attori emulano i ritmi del miroglifico, presente nella scena anche se non lessicalizzato. Il concetto si manifesta ancora in *Donna che sogna l'evasione* (1945, Fig. 111) e nel disegno già incontrato appartenente al gruppo di *Donna che ascolta la musica* e *Donna che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* (1941, FJM 1865, Fig. 38). Nel cerchio più esterno si distingue un personaggio antropomorfo che esibisce i tratti della scala e la cui configurazione crea, dall'alto al basso, il nome dell'artista. Miró ha scelto questo glifo come firma della sua presenza nell'opera. Perché il monogramma?

Si è tentato di mettere in luce il percorso della scala dell'evasione in quanto figura semica di un micro-universo. Una volta cristallizzato,

---

<sup>24</sup> Questa variante stilistica si ritrova nelle illustrazioni che Miró realizza per *El somriure al peu de l'escala* (1948), edizione catalana di un racconto di Henry Miller.

grazie agli effetti di ricorrenza e alla procedura della lessicalizzazione, questo segno, qualificativo del saper fare del miró, ottiene anche di mostrare, con le sue forme, le tracce di un'attività di enunciazione. Prova che "quando il ricercatore comincia a sondare zone sconosciute dell'universo, l'altro capo della sonda è sempre immerso nelle sue parti vitali" (Bateson 1997, p. 376). Perciò l'artista, da un lato, comunica in franchezza il concetto a cui la nuova figura somiglia, rendendo interpretabili per l'osservatore *possibilità di fuga* dalla terra verso il cielo o dal cielo verso la terra; dall'altro, affida a questa figura l'incarico di commemorarlo, ne aumenta la duttilità per poterla plasmare a sua immagine. Se ne offre un'esemplificazione anche nel campo della scultura. Qui, se il titolo dell'opera, *La scala dell'uccello che evade* (1971, FJM 7714, Fig. 124), sottolinea la puntualità dell'azione, l'equilibrio delle forme in bronzo, che dal basso verso l'alto guadagnano in leggerezza, la posizione dell'occhio, all'estremità della scala, la stessa forma curva della scala, precaria, marcano piuttosto l'avvio, l'incoattività del processo. Lo schizzo preparatorio (FJM 3952, Fig. 125), che è un'immagine tutta in diagonale, giustamente rimpiazzata nell'opera da una verticalità, lo preconizza. Alla scala non ricorre più l'uccello, per tornare a volare, ma un occhio che, usandola come un mezzo magico, ci fissa prima di spiccare il salto. La scala accompagna la carriera dell'artista fino agli ultimi anni (*Pittura*, senza data), quando assume i tratti di una freccia. "Scala... presto, la scala" sono le ultime parole dette da Gogol' prima di morire.

### *Il piede*

I due casi esaminati sottolineano l'importanza della dimensione diacronica nella costituzione dei miroglicfici. Questi segni nascono proponendo gradualmente nuove semiosi alle caratteristiche che alcuni significanti possiedono nel mondo naturale. Se un simbolo emerge, lo fa nel "mettere insieme", per il tramite di un soggetto mediatore, organizzazioni della forma dell'espressione e organizzazioni della forma del contenuto. Qui il simbolo è ciò che un segno diventa.<sup>25</sup> Di un

---

<sup>25</sup> Anche per Peirce (2003, p. 173) un simbolo "cresce. Viene ad essere per via dello sviluppo di altri segni, in particolare icone o segni misti che partecipano della natura di icone e simboli". Ma non ha mai una natura "mentale", come crede Peirce. È all'opposto il risultato di contrattazioni collettive e culturali.

significante è possibile seguire la trasformazione espressiva, provocata da diffrazioni, illuminazioni, aggiustamenti, fino alla costruzione di un'identità. L'interprete ne districa i nodi, scoprendo la valenza del tempo negli esordi, nelle fasi di crescita, nelle prove di maturazione. Ogni scena, nel suo presente, vive di aspettative, si carica di tracce.

Articolando l'esistere come tempo invece di paralizzarlo nella permanenza dello stabile, la filosofia del divenire tenta di liberarsi della categoria dell'uno che compromette la trascendenza. L'esistere si libera dell'unità dell'esistente. (Lévinas 1977, p. 284)

L'identità del miroglifico sta nella sua traiettoria di senso. Ci sono opere che forniscono punti di attacco e altre che presentano indici di stabilizzazione o trasformazione. Non si dispone di formule già pronte, ma si tenta di decifrare dei segni riattivando il corso delle loro azioni.

L'intero corpo è solidale nella sua evoluzione, e non si può affermare che un certo organo porta alla formazione di un altro, ma esistono delle condizioni di base che sono indispensabili; per l'uomo, la condizione veramente fondamentale è la forma del piede [...]. Non si sa in quale preciso momento gli animali abbiano abbandonato la locomozione a quattro zampe [...] e il piede sia diventato irreversibilmente umano. Ma è certo che l'uomo comincia dai piedi. (Leroi-Gourhan 1986, p. 110)

Risalgono al 1901 i disegni acquarellati di uno *Zoccolo* (FJM 21, Fig. 126) e di una *Pedicure* (FJM 22, Fig. 127), a firma di *Juan Miró Ferrá*. Il *piede* è il miroglifico più antico. Il primo indizio della focalizzazione sull'organo è l'aumento delle proporzioni, che ne magnifica il senso del contatto con la terra, specie se all'interno di una precisa isotopia (*La fattoressa*, 1922-1923, Fig. 128).<sup>26</sup> Il piede è già "in forma", solido, robusto, con le unghie in risalto e l'ombra stabile sul pavimento. Nelle occorrenze della danza non scompare quasi mai, né quando la ballerina è in posa

---

<sup>26</sup> A proposito di *La fattoressa*, Dupin (1963, p. 131) scrive: "Nell'universo del pittore il piede è un organo sensibilizzato all'estremo, parte della sua simbolica allo stesso titolo dell'occhio, del sesso, della scala, degli astri o dell'orizzonte. Sono i piedi che mantengono il contatto dell'uomo con la terra e Miró sente forte il magnetismo terrestre. Il piede è la radice che attacca l'uomo alla terra; ed è anche, quando si sposta, ciò che lo strappa, ciò che lo libera dalla terra".

e nemmeno nei casi di performance più sfrenata (disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, FJM 644a, Fig. 12), dove anzi il piede è un cardine su cui piroetta il personaggio.

Alle grandi misure corrisponde la perdita graduale della duplicità. Da *Sorriso della mia bionda* (1924, Fig. 129), che mostra un piede dal contorno rosso e con l'unghia del pollice in evidenza, e l'altro quasi impercettibile, si passa con *Il gentleman* (1924) alla decisione di fissare un solo rappresentante della coppia, a scapito della simmetria corporea. Il colore, che è categoria costituente, conferma questa preferenza: la base è bianca e compatta e tutta la parte superiore è ricoperta da uno strato giallo, a cui si sovrappone una plaga rossa, che dà volume al segno. In questi termini la storia del piede prende rotte contrarie a quelle del seno, ideogramma che, come si è visto, fa della bilateralità il dispositivo principale della propria forza semantica. La morfologia sinuosa e i caratteri bianco e saturo, associati alla postura ferma e di profilo, esemplificano quindi l'idea di un perno, di un piedistallo per il corpo. Lo si vede in opere come *La statua* (1925, Fig. 130) e *Personaggio che lancia una pietra a un uccello* (1926, Fig. 131), che pertinentizzano il tema dell'equilibrio, ponendo in bilico dei sistemi di forze nello spazio. Perciò la funzione del piedistallo si tramuta facilmente in quella di un trampolino.

Noi catalani pensiamo che bisogna avere i piedi ben piantati in terra se si vuole saltare su verso il cielo. Il fatto che io ridiscenda sulla terra di tanto in tanto, mi permette di saltare poi più in alto. (Miró 1948, p. 212)

Il piede, conservando le proprietà formali, può infatti anche apparire come arto di elevazione utile ai movimenti di un ortottero (*La cavalletta*, 1926, Fig. 115). L'appoggio, ancoramento stabile alla terra, è controbilanciato da una *dynamis* che favorisce lo spostamento.

Assunti questi tratti, il segno è oggetto di riflessione nella nota sequenza di *Interno olandese*. È l'unica figura del paradigma di segni (1928, Fig. 67) ad aver già l'identità di un miroglifico, e tale veste semantica si accentua nel quadro. Dritto, di faccia e in negativo, intruso nella tradizione dell'opera, il piede diventa *orma* vicaria di un atto di iscrizione, a valenza cognitiva. Simulacro carico di memorie testuali, che dice il suo essere parte non del sincrono "allora" della scena, ma del "qui" e "ora" dell'artista.

Da questo punto di vista i disegni di una serie eseguita a Palma di



Maiorca nel 1930 sono sorprendenti. Si comincia con la raffigurazione di una *Donna*, che ha gli arti inferiori con le membra disarticolate e separate; seguono gli effetti dell'amplificazione del piede sul personaggio femminile: c'è un formante piatto a linea unica, che si dilata (FJM 902, Fig. 132), abbandona il portamento eretto, è disossato e disperde unghie dappertutto (FJM 901). Nel tempo critico di questa metamorfosi, il soggetto umano si riduce a un volto sofferente (FJM 904, Fig. 133), con un'espressione di smarrimento a trasfigurazione avvenuta (FJM 898, Fig. 134), finché, totalmente sconvolto l'ordine del corpo, il piede non lascia al cervello che la reattività di un occhio sgranato (FJM 856, Fig. 135). Deleuze (1995, pp. 41-50) parlerebbe di "campo operativo", "movimento proveniente dal corpo che compie uno sforzo su se stesso per diventare figura, uno spasmo [...], una 'diastole' [...], qualcosa di completamente diverso a partire dalle forze che la condizionano". A un'organizzazione chiamata "organismo" si contrappone un corpo intensivo, con soglie e livelli, che anziché dati rappresentativi, offre variazioni allotropiche. In questo caso, però, le variazioni sono prodotte da una parte del corpo stesso, il piede appunto, forza che ha assorbito tutte le altre funzioni. L'ideogramma mantiene sembianze simili anche quando si esprime attraverso la sola sineddoche dell'unghia (FJM 856); nell'esercitare un ruolo di controllo (FJM 940, Fig. 136) e sopraffare il fisico sino ai limiti dell'equilibrio (FJM 932, Fig. 137), si mostra energico soggetto di un "far fare". È comprensibile che in un quadro come *Donna in rivolta* (1938, Fig. 138) l'unità, riprese dimensioni smisurate, si mostri infine attore protagonista, e occupi prepotentemente tre quarti della scena.

Negli anni quaranta la tendenza alla stilizzazione cancella i tratti utili all'impressione referenziale. Il miroglifico, doppio e in armonia con l'ossatura della scala, diventa semplice punto estremo di un segmento. Variante libera o combinatoria? Finora si sa che il piede cambia per azioni di contagio, che si determinano all'interno di un singolo corpo ("intra-somatiche") o tra un corpo e l'altro ("inter-somatiche"). La variante stilistica accoglie questa prospettiva e se ne appropria per innescare sintassi plastiche (di linee e punti), diverse da una scena all'altra. Ecco FJM 1802, FJM 1805a, FJM 1914a (Fig. 139). Si riscontrano prosodie anche quando l'animazione della superficie concerne l'intervallo tra formanti figurativi. In *Donna nella notte* (1940, Fig. 119), per esempio, un piede robusto e un quarto di luna, lontani ma congiunti da una diagonale, hanno la stessa fisionomia; l'analogia pone in essere un

tragitto orientato, con un'origine e un arrivo: "cielo di terra, spazio di una danza che non perde piede né sguardo" (Picon 1981, p. 42).

La possibilità di individuare nel piede un *figurale* del ritmo<sup>27</sup> torna con efficacia, al di là di qualsiasi pretesa di verosimiglianza, nel dittico del 1945, *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* e *Donna che ascolta la musica* (Figg. 35-36). Qui il miroglifico veste i panni della nota di un pentagramma e manifesta insieme un voler-essere della musica (visivo) e un voler-fare della danza (visivo). Testimone del testo di fruizione (*Donna che ascolta...*) e del soggetto fruitore (*Ballerina che ascolta...*), il piede assorbe i movimenti del corpo e poi da corpo ne rifrange i suoni.

La scultura non tiene conto di questa traduzione musicale. Trattiene invece la prima accezione del piede, l'idea di una concretezza senza involi, che confida nella certezza di solide basi. La statuina in bronzo di una figura femminile dai piedi enormi, piantati in terra, ne è la conferma tangibile (*Donna*, 1949, FJM 7243, Fig. 140). Eppure, a riprova del complementare bisogno di slancio che questo segno suscita, arriva *Personaggio e uccello* (1967, FJM 7263, Fig. 141), in bronzo. È il montaggio tra un uccello, in alto, e un piede, in basso, mediati dal busto di un umano, che riunisce i termini contrari della categoria.

Il miroglifico del piede è innanzitutto un "loco-motore": si manifesta come organo che radica il corpo e offre poi la spinta per il salto; sfoggia in seguito ruoli di vigilanza e controllo sull'*io-belle*, affermando la propria autorità di soggetto pragmatico. Alcune opere ne narcotizzano la proprietà fondamentale ed evidenziano invece la disponibilità a entrare in sequenze ritmiche, battendo il tempo o volgendosi alla danza. La frequenza di tessuti di rime e di rinvii interni ci induce ad affiancare, alle tipologie di allestimento sintagmatico classificate da Corbella (1993, p. 110), una via "epidemic" di comunicazione tra figure, che agisce *per contagio*, come seduzione che "passa tra" (Landowski 1997). Accade perché questo miroglifico è una figura ritmica: dà corpo e mette in scena i processi del suono. Fa vedere altrimenti la teoria musicale che il

---

<sup>27</sup> In questo senso il miroglifico del piede non è molto diverso dall'*ohlli* della scrittura azteca. Il funtuvo glifico dell'impronta del piede vuol dire infatti "strada", ma se si ripete trascrive co-testualmente i verbi di movimento "andare", "attraversare", "passare" e anche "estrarre", "tingere" (Perri 2006).

piede è unione di due tempi primi, con funzioni differenziate: di *arsi* (il “levare”, elevazione, slancio), di *tesi* (il “battere”, deposizione, riposo).

### *L'uccello*

Se il piede appare miroglifico di terra che s'innalza occasionalmente verso il cielo, si può immaginare un segno contrario che dal cielo muove verso la terra, invertendo la rotta: la base è l'aria e i processi rilevanti sono il decollo, l'ascensione, il librarsi, la picchiata, la caduta. Nella prospettiva dell'uccello lo spazio è una creazione progressiva di coordinate, esplorazione costante di cui il visibile lascia scie.

Un paradosso apre la storia e mette in serio dubbio questa ipotesi. In *Strada di Pedralbes* (1917, FJM 4659, Fig. 142) un vettore diagonale si sostituisce al piano orizzontale classico e confonde alto e basso, sopra e sotto. Mancano i punti di ancoraggio. Ottimo inizio.

Dopo una prima sosta nella campagna catalana (*Orto con asino*, 1918), in cui l'equilibrio torna a regnare e il cielo è invece un luogo di combutta, l'uccello riprende il volo e assume presto un aspetto filiforme. In *Terra arata* (1923-1924, Fig. 87) si affianca alla sua esilità l'idea dell'appartenenza a uno stormo, del suo essere membro di un gruppo. Una versione altrettanto stilizzata ricorre in un quadro del 1924-1925, *Il dialogo degli insetti* (Fig. 143), nel quale si nota l'estraneità della figura della spiga e l'autosufficienza, nell'etere, della tela di un ragno, contro le leggi della statica. La lettura non serve a decidere se l'opera sia “vera” o “falsa”, ma a ragionare sulla costruzione della sua “in-credibilità”, a suscitare, insieme allo stupore, una riflessione sul campo gravitazionale di questo mondo. Si ritrova la stessa variante in due pitture coeve, *Paesaggio* (1924-1925), dove l'uccello ha le ali tratteggiate perché è in movimento, pronto a inghiottire una farfalla, e *Pittura* (1925, Fig. 144), dove è invece la bandiera spagnola che lo interseca nel volo a mostrare dinamismo. Negli scontri con l'attante umano il segno in questione ha la peggio: risulta sempre la parte perdente, tanto da doversi adattare alle forme del vincitore (*Personaggio che lancia una pietra a un uccello*, 1926, Fig. 131, e *Mano che afferra un uccello*, 1926, Fig. 145). Ma il suo arrivo silenzioso può coglierci impreparati (*Interno olandese I*, 1928, Fig. 59).

Parallelamente alla versione astratta dell'icona dell'uccello, cresce e si sviluppa una variante figurale che ne esemplifica le piroette e i volteggi. È un ideogramma che, a seconda dei casi, si giustappone o

commuta la soluzione figurativa. Così, in *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*<sup>28</sup> (1926, Fig. 146), soltanto l'oggetto tridimensionale incollato – la piuma – suggerisce, per sineddoche, un'impressione di iconicità; per il resto, calligrafia, testura e colore fissano tatticamente il piano di rilevanza dell'opera, cioè la definizione del miroglifico nella sua azione fondamentale, che è quella del volo. Due plaghe di diversa estensione, la più grande bianca, la più piccola blu, entrambe insature, opposte sullo stesso asse, illustrano i poli di una lotta che si gioca nell'inseguimento. Il miroglifico sta nelle parabole che compie, nelle espansioni (apici, lapsus e discese) di un elemento sinuoso e sottile. La scrittura è costretta a piegarsi a questa isotopia, assecondandola.

Margit Rowell (1972) considera giustamente *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* il quadro più calligrammatico degli anni venti. Lo riconduce a un dettaglio di *Voyage (télégraphe/oiseau qui laisse/tomber/ses ailes partout, 1915)* di Apollinaire, organizzato anch'esso, visivamente, come l'immagine di un uccello in volo. Ma non approfondisce le differenze. Nel poema-dipinto di Miró la calligrafia, sostitutiva dei caratteri tipografici usati dal francese, prende in carico la storia e la racconta attraverso la distinzione plastica tra grassetto, corsivo e normale, e il contrappunto tra scrittura e pittura. L'effetto di schematizzazione rimane, ma il diagramma, grazie all'investimento sulla grafia tracciata a mano, lo impregna di una presenza enunciazionale. La pasta cromatica gialla, nella sua circolarità e densità, traduce il "ronzio" dell'ape, con la componente sonora espressa attraverso i tremolii della materia. A volte la calligrafia si limita ad accompagnare il processo del volo, a dargli l'avvio (*Hirondelle, 1937, Fig. 147*); altre, sparisce lasciando l'intera responsabilità espressiva a componenti eidetiche e cromatiche (*Il canto degli uccelli in autunno, 1937, Fig. 148*). La tecnica di stesura del colore rimane la stessa, a macchie insature su celotex, ma i ritmi si complicano e sembrano farsi carico sia di suoni sia di traiettorie nello spazio.

Tenendo conto dell'isotopia dei titoli, si ha il diritto di leggere le fasce non omogenee, orlate da tratti ondulati scuri, come tracce di passaggi, e le rispondenze tra le piccole forme rotonde e quelle appuntite, come una successione di suoni arcuati e acuti. Ma è presto per dirlo.

---

<sup>28</sup> Si preferisce mantenere il titolo in originale per non perdere la polisemia del termine francese *baisse* (si veda Rowell 1972).

Nel 1938, insieme a una stilizzazione dinamica dell'altrettanto ricorrente farfalla, l'uccello diventa organo a pieno titolo dell'*Autoritratto II*. La coetanea figurativa, insignita dello stesso ruolo, spicca il volo dalla scala dell'evasione (disegno preparatorio di *Autoritratto*, 1938, FJM 1538, Fig. 118) e si ferma nel volto dell'artista (disegno preparatorio di *Autoritratto II*, 1942, FJM 1878, Fig. 58). Pieno di fascino è il costume astrale del miroglifico (*Ritratto IV*, 1941, Fig. 149), costituito dall'assunzione di tratti /celesti/ al posto dei consueti tratti antropomorfi esibiti dall'uccello: ora la testa è un sole, il torace è una stella, la coda è un pianeta, forse Marte. È il caso più probante dell'appartenenza del segno alla categoria /celeste/. A dispetto di ciò, il miroglifico rimane continuo alla classe degli umani e sviluppa, con l'avanzare dell'età, una buona tempra pragmatica. Né in *Il volo di un uccello sulla pianura IV* (1939) e neanche in una composizione poetica quale *Una goccia di rugiada cadendo dall'ala di un uccello sveglia Rosalia, addormentata all'ombra di una ragnatela* (1939, Fig. 150) vengono meno le linee ondulate e le fasce di colore dei quadri precedenti, mentre bisognerà attendere *Il canto dell'usignolo a mezzogiorno e la graziosa ragazza che salta la corda al levare del sole davanti all'Oceano Atlantico* (1940, FJM 1899b-1900, Fig. 151) per ritrovare la soluzione sonora del segno, manifestata attraverso l'eco di *Gestalten*.

Nei faticosi anni quaranta una variante stilistica potenzia questa configurazione sinestesica. Eccola in *Studio di composizione* (FJM 1804, 1940) e in particolare nei bozzetti e negli appunti di *La corrida* (1945). Il piano dell'opera prevede "una pioggia di foglietti rettangolari multicolori che annunciano qualcosa, i quali mentre cadono nell'arena si distendono come un volo d'uccelli; una rondine che attraversa il cielo durante la 'corrida'" (FJM 4450a, Fig. 152) e "il segno grafico del garrire acuto di una rondine" (FJM 4451b, Fig. 181). È quindi inevitabile rivalutare nella loro sonorità i formanti dell'amatissima *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridata dalle carezze della luna* (1940, FJM 1907a, Fig. 30), che nel primo capitolo erano stati interpretati come fremiti del volo. Rime e contrasti plastici di tipo punteggiato paleserebbero allora processi intersensoriali, figure del grido, appunto, mentre morfologie più continue, sfumate e fluide esprimerebbero traiettorie e scie di movimenti.

L'accezione antropomorfa corre parallela e veicola contenuti cognitivi e passionali. In questa veste l'uccello diventa interlocutore privilegiato della donna e rivela grandi capacità di mimica. Nella distribuzione dei

ruoli per *La speranza* (1946, Fig. 154) lo si vede a testa in giù, i capelli scomposti, le sopracciglia curvate, la bocca ferma e chiusa,<sup>29</sup> e il corpo spezzato dalla punta di una stella: non dà certo alla scena un'impronta euforica, ammesso che le altre figure siano delegate a farlo. Si lanciano segnali di interesse gli attori di *Personaggi, uccello, stelle* (1942), ma è un evento presto negato dall'opportunità di dissentire quando il "tu", attratto, sia una donna (*Donna e uccello nella notte*, 1944, Fig. 108).

Una valorizzazione dinamica del segno dell'uccello spiega la propensione all'astratto degli ultimi anni. Accantonate le tattiche di messa in scena del sonoro, Miró si dedica esclusivamente a una semantica delle *orientazioni*. I timidi tentativi di *L'uccello si lancia verso l'incognito* (1967, FJM 2878a, Fig. 155), dalla terra verso un cielo esterno all'inquadratura dell'opera, lo sforzo estremo di flessione del corpo per proiettarsi nell'etere illimitato o all'opposto le discese in picchiata dal fuori-campo nel bel mezzo della scena (*Uccello che, svelato dal grido acuto dell'azzurro del cielo, intraprende il volo sopra la pianura che respira*, 1968, Fig. 156), manifestano relazioni percettive con il mondo in cui tutto il corpo è implicato. Creano un immaginario del volo che dà significato a sfere, tratti, materie, colori. Grazie a composizioni come *La caduta dell'uccello davanti al destino* (1967, FJM 4551, Fig. 157) è possibile ripensare il senso di un intrico, di un colpo inferto, di un abbandono, fuori da impressioni idiosincratiche. Ed è grazie a *Passaggio dell'uccello migratorio* (1968) se affiora, come luogo discorsivo, una sensazione fisica associata all'elemento dell'aria, se l'orizzonte ottico, diventando suolo tattile, sveglia inedite "possibilità dello sguardo",<sup>30</sup> concede alla vista di accarezzare nella giusta direzione, in verticale, la rotta dell'uccello.

<sup>29</sup> "Ognuno di noi ha un rilievo in cui l'anima trionfa, una cartilagine dell'orecchio che diventa rossa, un nervo che trasale, un modo troppo significativo di sbattere le palpebre, una ruga che intempestivamente si forma, una parlante espressione delle labbra, un eloquente tremore della voce, una respirazione imbarazzata. Che volete, il vizio non è perfetto" (Balzac 1992, p. 81).

<sup>30</sup> Alois Riegl spiega in questi termini lo spazio "aptico" dei bassorilievi egizi, riprendendo il concetto probabilmente introdotto da Aristotele e su cui ha molto riflettuto Husserl. Dal greco *ápto* ("toccare"), la nozione designa quei tipi di geometrie che, a una visione frontale e ravvicinata, assicurano l'intesa tra ottico e tattile, lasciando che lo sguardo avanzi come il tatto e sperimenti nello stesso luogo la presenza della forma e dello sfondo. Si veda Riegl 1953. Si vedano anche Maldiney 1973, Deleuze 1995, e Fontanille 1989 e 1995. Quest'ultimo, riconoscendo come spazio aptico l'interazione tra figurale e figurativo nei reticoli prospettici, valuta in essi il portato degli effetti di materia dovuti alla luce.

La bizzarra inquadratura di *Uccelli delle grotte II* (1971, Fig. 158) registra la presenza del miroglifico – o quel che ne rimane nel transito – in una rete a maglie larghe, ricca di interstizi, plaghe e macchie. Nel disorganico comporsi di lembi saturi e piatti, l'effigie frontale, a fuoco (un pipistrello?), impedisce allo spettatore la completa visione della scena, un divieto che incentiva il voler sapere. Lo spettacolo astratto che si offre in secondo piano è un ritorno alle problematiche del suono, ora congiunto a molteplici direzioni di movimento. Ne risulta una costruzione di pieni e vuoti, con alternanze di colore e materia, che traduce *grida*, nelle plaghe discrete, variamente colorate, e *tragitti*, nei fili delle maglie e nelle macchie accostate o unite. L'acrilico, con schizzi, spruzzi e colate, crea un'impressione di lieve profondità nel supporto e di ruvidezza della materia. Nel quadro solo la prima metà superiore è cromaticamente omogenea. La fascia sottostante all'alone bianco, che insieme al segmento verticale caratterizza l'*uccello*, è invece la più insatura e chiara, mentre la metà in basso, scura, è anche non compatta. Si può omologare al tratto /non saturo/ l'idea della scia di un *passaggio*, appunto, e al suo contrario /saturo/ la sua assenza. L'*uccello*, dunque, avrebbe percorso lo spazio quasi per intero: in verticale, come mostra il segmento, che va nella direzione delle pennellate, e dal basso in alto, contraddicendo quello che è il verso della pittura. I gesti dell'istanza enunciante entrerebbero nell'enunciato in qualità di forza propulsiva del processo del volo.

In bronzo si conservano sia una versione più ricca di tratti (*Personaggio e uccello*, 1966) sia una diagrammatica, sottile, essenziale (*Berretto e uccello*, 1966). Affiancate a un attore umano, le figure marcano entrambe orientamenti: la prima è in posizione statica, e in fase terminativa, data la caduta a capofitto, mentre la seconda è in procinto di partire. In *Donna avvolta da un volo di uccelli nella notte* (1968, FJM 4715, Fig. 159) il "piccolo dramma" (Tesnìere 2001) della reazione di una donna – il seno, nella zona inferiore destra, puntato in alto – al sopraggiungere del frastuono degli uccelli si compie su un lembo di stoffa, annodato a una struttura in legno e appeso al muro. Riproponendo il formato di un telaio, l'*olona*<sup>31</sup> prende parte alla scena con le sue pieghe, grinz

---

<sup>31</sup> È un tessuto di cotone, compatto e resistente, fabbricato con filati grossi e usato soprattutto per vele e tendoni. Deriva dal nome della città francese della Vandea, *Olonne*, incrocio con il nome del fiume lombardo *Olon*, nella valle del quale sorgono numerosi cotonifici.

e stirature, con lacci e corde, singole o a coppia, con macchie che ne provano l'usura. La sua funzione nella vendemmia è pertinente e valida per attivare una contraddizione e ribaltare la prospettiva: il suolo adibito alla pigiatura diventa un pezzo di cielo. I numerosi interventi a cui il telo è sottoposto sono sintomatici di un atto di appropriazione e della sua integrazione nell'assiologia dell'artista. L'oggetto reca traccia di un rito tradizionale nella società contadina e induce a pensare diversamente la volta stellata e serena di Kant.<sup>32</sup> In Miró il cielo è un campo in fermento.

Anche nel mirolifico dell'uccello s'incontrano forme del contenuto rimotivate. Inizialmente si offre una variante figurativa, che arriva a prendere panni antropomorfi e a interagire con l'umano, rivelando facoltà affettive e cognitive. Questa variante origina poi due soluzioni astratte, con le quali Miró si cimenta nella resa di movimenti, gradi e aspetti, e nella messa a punto di analogie di tipo sinestesico tra il visivo e il sonoro. L'idioma esprime perciò: 1) traiettorie, parabole e scie attraverso linee o fasce insature continue; 2) e grida, musiche e canti attraverso elementi discontinui ripetuti. Sul piano dell'espressione l'*uccello* è il risultato di tre componenti – figurativa, astratto/dinamica, astratto/sonora; sul piano del contenuto ha un'invariante fondamentale, che è la *condotta*, come (com)portamento nello spazio, quella che Hjelmslev (1935) chiamerebbe “di-rection”. L'ipotesi localista alla base della *Categoria dei casi* riconosce nella “direzione” la dimensione primaria della grammatica, articolabile in intimità e soggettività/oggettività, da cui dipendono condizioni di avvicinamento, di riposo, di allontanamento. Sono indubbi i ritorni nella teoria topologica di René Thom, che è una “dinamica vitale portatrice di significanza”, centrata sulla competizione per lo spazio e che si manifesta attraverso le “catastrofi” della cattura, del dono, dell'ablazione. Per il matematico questa dinamica è esemplificabile nel “campo motorio” del linguaggio verbale, con risonanze diverse, massime nella funzione attrattiva espressa dall'imperativo (Thom 2006, pp. 23-53). Il mirolifico dell'uccello ci fa appunto

---

<sup>32</sup> “Il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me” era l'epitaffio sulla tomba di Kant [si veda Immanuel Kant, *Critica della ragion pratica* (1906), Laterza, Bari 1966, pp. 201-202]. Michel Serres (1984, pp. 83-85) sostiene che Kant “deve avere guardato il cielo solo quando faceva bel tempo”.



incontrare, più che superfici isotrope, campi d'azione violenti e strani. È un agente di appello che non conosce verbi di stato, perché invece solitamente risveglia, disturba, scuote e irrompe nella routine quotidiana, alterandone i ritmi – visivi e sonori – e svisandone le prospettive. È, per antonomasia, la figura semiotica del *disordine*, che interroga sui punti di rottura. C'è una consonanza con la maniera che ha Francis Ponge di descrivere le rondini. In particolare, ne *Les Hirondelles* (1951-1956), Ponge le rappresenta mentre tracciano in aria orbite, ellissi e parabole.

Ogni rondine instancabilmente precipita, infallibilmente si esercita a firmare i cieli, secondo la sua specie [...] per comunicare alle consorelle il paesaggio che sorvola: rifanno a più riprese il tragitto di questa regione? Forse le traiettorie ostinate, variabili secondo l'umore, la direzione dei venti, le stagioni, i momenti non lasciano in loro nessuna traccia – almeno agli occhi di noi umani. (Ponge 2002d, pp. 795-796)

Si scopre, quando in un passo successivo Ponge gioca con la parola “rondine”, che la variante sonora del miroglifico dell'uccello coincide con una sua indicazione:

*L'Hirondelle*: parola eccellente; molto meglio di “ronde”, ripudiato istintivamente. *L'Hirondelle*, *l'Horizondelle*: la rondine all'orizzonte si volta, va indietro a dorso libero. *L'Ahurie-donzelle*: inseguita, inseguitrice, fugge a caccia con grida acute.

### *Il cuore*

I segni del miró violano o eludono i codici linguistici esistenti. Può darsi, dunque, che la figura del cuore non sia affatto forma simbolica del /coraggio/ o della vita /spirituale/ dell'uomo, e che non rimi con /amore/. Il metodo iconologico di Panofsky (1975), pur installando la percezione dell'oggetto in un sistema di significazione, si impedisce di studiare l'opera nella sua efficacia, la disincarna. Nulla dell'evento artistico viene preso in conto, ma le forme sensibili riconvocano quelle, invisibili, di concetti o idee a priori. Seguendo l'iconologia di Ripa (1610), l'immagine si riduce facilmente alla somiglianza della definizione, attraverso un'analisi razionale, a livello iconografico, e poi una “sintesi intuitiva”, che si fonda sulla familiarità acquisita con alcuni temi, trasmessi, per Panofsky, soprattutto da fonti letterarie. Manca l'idea di

immagine nella sua accezione attiva – perché “operante”, “all’opera”, come spazio di circolazione di valori rispetto a un interprete.

Non è certo per puro informare, ma già audacemente per eccellere se, dalla prima comparsa (*Paesaggio catalano*, 1923-1924, Fig. 88), il cuore rosso sanguigno, conferito al contadino, emette fiamme. Ritorna, con una simile fisionomia e accenni di arterie, nel corpo del *Ritratto di Mademoiselle K.* (1924, Fig. 160), questa volta a destra, secondo il punto di vista dello spettatore. Lo stesso anno il cuore si autonomizza e, d’accordo con una mano – altre reggono invece fiori e fazzoletti –, ricopre il ruolo di attore sanzionante in FJM 631a (Fig. 161), per rendere un caloroso omaggio. Vi riesce talmente bene da animare anche *La passeggiata della bella signora inglese* (1924, FJM 653a, Fig. 162). Dal centro del cuore di una colomba possono propagarsi raggi (*L’eremo*, 1924, Fig. 163) e l’enunciato diventa allora ironica allegoria religiosa, se si ascrive allo stesso livello isotopico l’acqua che zampilla dalla pompa e la scia della cometa, emanazioni sacre nell’aperta campagna catalana. Della serie eseguita per Teriade sul mito di *Dafni e Cloe* (1934 circa, FJM 1336, Fig. 164) fa parte una delle poche scene in cui il cuore, nell’idioma di Miró, esprima il sentimento ardente di un uomo nei confronti di una donna.

La figura riemerge quindi negli anni più sperimentali, inclusa in un paradigma di segni (disegno, 1940, FJM 1892a, Fig. 28) e poi congiunta metaforicamente al pube femminile, che mantenendo la propria ubicazione, ne mutua le fiamme (disegno, 1940, FJM 1891, Fig. 25). A seconda dei casi, il cuore è il sigillo delle trasformazioni somatiche di *Gli innamorati* (1940, FJM 1910, Fig. 165) o l’espressione della loro intensità, capace di marcare effetti di senso passionali (*Le ali di una rondine di mare...*, 1940, FJM 1907a, Fig. 30). Cose per “une femme comme les autres”, a giudicare da un disegno in cui il cuore occupa quasi tutta la capienza del busto, mentre la testa è stretta e ovoidale, il collo lungo e sottile e il pube piccolo (*Una donna*, 1941, FJM 1380a, Fig. 166). La variante – lo si sarà notato – non subisce metamorfosi stilistiche. Attraverso i bozzetti di *La corrida* (1945), è possibile confermare la corrispondenza semantica tra il cuore e il pube, fondata sull’intensità passionale. “Gli spettatori battono all’unisono come un solo cuore, porre un grande cuore nella tela” (FJM 4450a, Fig. 152). “Il cuore che ho detto di porre al centro dell’arena si unisca a un sesso femminile vibrante di passione” (FJM 4451a, Fig. 153). E poiché l’analogia funziona a pennello, il quadro, evitando pleonasmii, riduce all’essenziale il

concetto da esprimere, lasciando agli espedienti del plastico il compito di rappresentare le somiglianze: un'unica configurazione "aracnoidea" si mostra così metà rossa e metà nera, aggiunta alle corna del toro. Le fiamme del cuore diventano figura nucleare del pube, che qui, contestualmente, si trasferisce nella zona della bocca.<sup>33</sup> A livello retorico si tratta di un'ipallage, se si comparano gli organi dei corpi di Miró ai segmenti di un testo verbale, consapevoli che l'ipallage, permutando gli attributi semantici e mantenendo la tensione doxastica, suscita una mimesi paradossale e reca oltraggio all'ordine del mondo.<sup>34</sup> Altri abbinamenti cromatici (rosso-giallo) esaltano la pertinenza culturale della figura.

Come effetto di questo ragionamento, non ci si stupirà se sul petto della sua persona (*Autoritratto*, 1942, FJM 1879a, Fig. 56) l'artista fa battere genitali femminili, mentre in *Cifre e costellazioni innamorate di una donna* (1941, Fig. 167) è la variante contestuale occhio a prendere il posto del cuore. La riduzione ai termini fondamentali del lessico avviene tramite prove di commutazione che Miró applica ai suoi segni. Le sostituzioni non sono mai casuali. Qui la sintassi dell'opera, che in generale ricalca raramente le diatesi verbali enunciate nei titoli, focalizza infatti l'intuizione della donna. Come mostra la ridondanza figurativa del senso della vista, l'amore che la donna coglie nell'affluenza di forme, suoni e colori non è istintivo, ma consapevole. Una trasposizione verbale corretta potrebbe essere: "Una donna capta amore nelle cifre e nelle costellazioni che la circondano". Si capisce bene quanti sforzi la lingua naturale debba fare per rendere visibile l'investimento cognitivo tacito in un occhio nel petto. "Vedere con il cuore"? "L'occhio dell'anima"? Il titolo dell'opera schiva il problema, invertendo la prospettiva e ponendosi dalla parte dell'emittente: cifre e costellazioni che dichiarano amore. A noi il compito di comprendere il perché di questo sentimento, a cominciare, forse, dalla capacità della donna di penetrarne i segreti.

Il remake di *Ballerina II* (1957, FJM 2358, Fig. 17), che è l'ultima opera

<sup>33</sup> Si indagheranno meglio questi passaggi più avanti. Si veda *infra*, § 3.1.6.

<sup>34</sup> "Se una metafora fa percepire simultaneamente due sfondi semantici, da cui l'effetto anagogico che le si attribuisce, un'ipallage fa percepire simultaneamente due forme o due parti di forme, con un'ambiguità che ricorda le illusioni visive dell'anatra-coniglio o della giovane-vecchia" (Rastier 2008, p. 96). L'ipallage è una figura che "consiste nell'attribuire a un termine del testo quello che ineriva a un altro termine dello stesso". Si veda anche Dubois 1973.

bidimensionale del corpus sul cuore, aggiunge una sottile differenza di significato tra cuore e pube, utilissima per il vocabolario. Congiunta con la figura che ha accanto, la danzatrice è in stato di eccitazione. Accenti contagiosi o condivisi dalla partner sottolineano l'impossibilità, nel miró, di concepire un segno come *singulum signum*. Uno dei tratti più affascinanti di questo linguaggio, che l'analisi del piano della *langue* aveva già evidenziato, è invece la disponibilità a creare traslazioni e scambi tra segni, oltre che moltiplicazioni dello stesso.

Così, con non poca meraviglia, si scopre che i mezzi della scultura non attualizzano il significante del cuore, neanche nei disegni preparatori, e che per esempio è la stella a compensarlo, a suo modo. In FJM 3518, e nel definitivo *Testa* (1949, FJM 7241, Fig. 168), la variante stilizzata dell'astro, a destra nel petto, riporta a galla l'isotopia dell'*irradiazione*, dell'emanazione di raggi, priva di fervore passionale. Il diverso trattamento riservato al segno – inciso nelle rotondità del bronzo rilucente o effigiato sul supporto concavo di un materiale ruvido e opaco, in *Progetto per un monumento* (1951, FJM 7245, Fig. 169) – attiva un contrasto semantico esterno/interno che non è marginale. Il bronzo sa rendere l'essere del cuore nell'apparire della stella, da un corpo-massa che si fa permeabile, e lascia intravedere la carne, manifestando un contenuto tematico che in pittura era rimasto opaco.

Riconoscere un luogo di scissione, nel corpo, attorno al quale il soggetto si dà ordinamento, e che nasce dal corpo e diventa oggetto e relazione, l'intimo piazzandosi a distanza e assentandosi all'improvviso dal me, generoso, in cui tutto ciò che viene allontanato, e cioè divenuto estraneo, può anche però con comodo restare nei paraggi, vicino all'interiorità. (Serres 1985, pp. 245-246)

In una prasseologia dei fenomeni di senso, dove non ci si limita a classificare occorrenze, ma se ne osserva il costituirsi a rapporto con l'interprete, il cuore appare un miroglifico discontinuo. Il suo ruolo, nei dispositivi che tematizzano passioni, è molto spesso ceduto, dopo gli anni quaranta, all'unità dei genitali femminili, che arrivano a sostituirlo in pieno, usurpandone la sede e mutuandone l'indispensabile attributo delle fiamme. Salvo rari casi, nel clima di condensazione linguistica che caratterizza l'ultimo miró, il cuore tende a scomparire. Principio di "selezione culturale"? È una legge necessaria nell'evoluzione della *parole*, che anche qui può prendere il nome di *disuso*: al pari dei termini

della lingua naturale, alcune figure dell'idioma si arricchiscono nel tempo di nuovi tratti, tanto da poter parlare di "costellazione di sensi" (Greimas 2000a, p. 71); altre invece si vanno scaricando di valore (e di colore), fino a eclissarsi. Così, riportando piccole modifiche nell'ordine dei processi e nessun cambiamento a livello stilistico, l'ideogramma conserva, lungo l'arco dell'intera formazione, una morfologia immutata, ma perde le qualità cromatiche e alcune caratteristiche, come le arterie, che ne approfondivano la natura. Resta invariato l'*impulso a produrre calore*, mentre la stabilità delle fiamme è legata a un compromesso; sarà proprio la rinuncia all'esclusiva e il via libera alla condivisione a provocare l'abbandono del segno. La prima e ultima felice occorrenza di completamento reciproco tra il cuore e il pube reca la data del 1959. Di lì in poi il miró esprimerà altrimenti gli stati dell'eccitazione o forse li eclisserà. I passaggi e le sfumature semantiche che la lingua dell'artista produce, compiendo trasferimenti, sostituzioni e rimozioni di segni, sono accessibili a tutti, basta notarli. Evidenziano il potere di "rifi gurazione" dell'esperienza, su cui si interroga Paul Ricœur (1983). Rispetto alla fase percettiva, di prensione dei significanti del mondo, l'attività artistica instaura, nelle opere, dei punti di vista, e chiede la negoziazione del senso. L'atto di commutare il cuore con la pupilla, con i genitali femminili, poi con la stella, ha bisogno di essere spiegato. L'interazione tra questi segni, infatti, non affiora nell'esperienza. Ci si riflette solo grazie a un sistema linguistico visivo che la svela, facendo parlare il senso in altri modi e motivandone le relazioni.

### *I genitali femminili*

Si è utilizzato il concetto di desueto per il miroglifico del cuore, interdefinendolo con i tratti semantici dei genitali femminili. Lo studio della vulva preciserà invece il problema delle reggenze nel miró.

La prima variante, successiva alla formula di *Grande nudo in piedi* (1921, Fig. 96), dove la vulva è l'assottigliamento e il prolungamento del ventre di una donna, è costituita dagli ovuli e dal pube "aracnoideo" di un bozzetto di *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (1923-1924, FJM 674, Fig. 94).<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Quella che nei limiti della sequenza di un'opera costituisce la fase terminativa, di sanzione nella preferenza dei segni e delle loro sintassi, può diventare, nell'evoluzione dei miroglifici, lo stadio iniziale. Così, in *Paesaggio catalano*, i genitali femminili sono un punto

Il nucleo con ramificazioni, che è già una figura a sé, lessicalizzata come “sexe”, nel quadro prende il posto del sole. Gli esperimenti successivi chiariranno se manterrà questa veste, selezionandone specifiche qualità, oppure no.

Intanto la vulva è restituita al corpo della donna e rifinita a livello eidetico, con l’aggiunta delle labbra (*La famiglia*, 1924, Fig. 170), e cromatico, per cui *Sorriso della mia bionda* (1924, Fig. 129) la propone rossa con peli neri. Appartengono allo stesso periodo due variazioni. La prima, nell’ambito di *Ritratto di Mademoiselle K.* (1924, Fig. 160), ha un carattere ornamentale – l’organo risalta, nudo, in una triangolarità che accoglie ghirigori. Il chiaroscuro, creando volume, suscita un’impressione tattile che il futuro del segno rinnegherà. La seconda appare invece in forma di foglia, coerente con la metafora vegetale dell’opera, ma con un piccolo punto rosso in mezzo, che incrina l’isotopia (*Nudo*, 1926, Fig. 99). Si afferma infine il “sesso di donna in forma di ragno”, come lo chiamerà Miró nel reworking letterario di *Il carnevale di Arlecchino* (1938, FJM 1543a e FJM1543b, Figg. 171-172) (Miró 1939, p. 85, si veda Fig. 315).

In quanto attributo di femminilità (*Senza titolo [Ballerina]*, 1924, FJM 655ab, Fig. 13), il miroglifico è un attante che seduce ed entra in contatto con l’organo maschile (*Senza titolo*, 1924, Fig. 173), fino a comportare l’unione in processi di penetrazione (*Senza titolo*, 1930, FJM 890, Fig. 174). I disegni preparatori delle *Pitture selvagge* degli anni trenta mostrano che in rapporto a questi rendez-vous (*Uomo e donna*, 1930, FJM 906; *Senza titolo*, 1930, FJM 869, Fig. 175) i peli del pube cambiano fisionomia, si separano dal nucleo centrale e si rizzano.

Fu l’inizio di quegli anni difficili e crudeli vissuti dal mondo. Sono dipinti su masonite. E sono pieni di opposizioni, conflitti, contrasti. Io li chiamo i miei “dipinti selvaggi” [...]. Riflettendo sulle inesauribili possibilità di associazione che ha il segno, cominciai a vederlo come uno straordinario elemento di mobilità, e come tale lo trattai. (Chevalier 1962, p. 11)<sup>36</sup>

---

di arrivo rispetto alle trasformazioni che subiscono nella serie, e un punto di partenza se si focalizza invece la questione dell’uso della lingua in diacronia.

<sup>36</sup> La scelta di un materiale come la masonite, composto di frammenti di legno feltrati e pressati a caldo, isolante acustico ed elettrico, non è estranea alla significazione dell’opera.

È il motivo per cui le numerose versioni autobiografiche esaminate nel primo capitolo includono i genitali femminili ora dentro un orecchio (*Autoritratto*, 1937-1938, FJM 1539, Fig. 42), ora nel fianco di una montagna, nella terra (*Autoritratto*, 1938, FJM 1531, Fig. 55), e per la prima volta al posto del cuore (*Autoritratto II*, 1942, FJM 1878, Fig. 58). Lungo il tragitto si scopre che lo scambio avviene sulla pelle dell'artista, indizio di un'intima trasformazione concettuale, essendo il pensiero – dice bene Didier Anzieu (1994, p. 21) – “un problema di relazioni tra superfici che condividono un gioco di incastri”. È così che Miró forgia daccapo la figuratività, facendola funzionare secondo la propria visione. Rispetto ai miroglifici non si potrà mai predicare la separazione del plastico dal figurativo o di un “senso proprio” da un “senso figurale”. Equivarrebbe ad affermare l'atonía assiologica di fronte all'oggettività. L'intervento è dentro il quotidiano, per riformarlo con nuove organizzazioni di significato che integrino il sensibile.

Segni non più trascritti da un vocabolario collaudato, ma a partire da detriti e ceppi di una lingua esplosa, segni rinascenti, vissuti come fosse il primo giorno, esposti ad attraversare uno spazio fecondo di oblio, e alla necessità di un affioramento vergine. (Dupin 1981, p. 156)

Nell'ambito della fortunata Serie Barcellona (1944) ci si imbatte in un'ennesima scena di attrazione, per iniziativa – pare – del dinamico personaggio femminile (43, FJM 4967, Fig. 176). Già nel caso precedente, simile a livello tematico, la vulva risultava divisa in due metà, che non coincidono però nelle due opere, dato che l'opposizione tra parte sinistra nera e parte destra bianca qui si inverte. Interrogato da George Raillard, l'artista spagnolo descrive l'ideogramma come

una forma vaginale, dall'apparenza di una mandorla o di una foglia scomposta in due metà, differenziate come se fossero il positivo e il negativo [...] Il lato bianco rappresenta il sesso aperto, e il lato nero il sesso chiuso. In pittura, invece, il sesso aperto è rappresentato dal rosso. (Miró in Raillard 1978, p. 218)

Questo giudizio di valore ci instrada nell'analisi; rispetto a che cosa i genitali della donna sarebbero aperti o chiusi, anzi aperti da un lato e chiusi dall'altro? Nelle litografie della Serie Barcellona la parte bianca si rivolge confidenzialmente ai non pochi “tu” da sedurre (8, FJM

4822, Fig. 177; 10), mentre quella nera è destinata ad altri (“loro”) la cui battaglia sembra persa in partenza (36, FJM 8903, Fig. 178; 50), per quanto pressante sia il tentativo di persuasione (37).

La funzione centrale che il miroglifico assume negli anni quaranta, memorizzato in un paradigma di segni (disegno, 1940, FJM 1911a, Fig. 106), messo in risalto nel corpo, offerto, proteso (disegno, 1943, FJM 1730a, Fig. 179), lo rende dominante di fronte alla stessa credibilità somatica dell’attore femminile. Tanto in *La stella del mattino* (1940) quanto in *Donne avvolte dal volo di un uccello* (1941) sono i modi della sua presenza, specie nella bicromia in bianco e nero, a conferire valore performativo all’enunciato, svelando tensioni passionali euforiche. Viceversa, nelle circostanze di incompatibilità intersoggettiva (*Donna e uccello davanti alla luna*, 1944, Fig. 180), una mimica facciale vivace, già eloquente al tempo della Serie Barcellona, rafforza l’atteggiamento disforico dei genitali. Si arriva al momento topico, dell’incontro e del conflitto tra i due segni: “il cuore che ho detto di porre al centro dell’arena si unisce a un sesso femminile vibrante di passione” (FJM 4451a, Fig. 153). Gli appunti e i progetti di *La corrida* (1945) lasciano presupporre una coesistenza pacifica, come in passato. Ma il pube, che adesso ha acquisito le competenze per esprimere gli stati emotivi del cuore, vanta in più entusiasmo e fervore. Sarà esso a primeggiare, come effetto di una valenza. Il suo lato rosso, guadagnato a danno del cuore e l’unico ad avere le fiamme, si apre di fronte alla figura del torero, situata alla stessa altezza con le braccia levate. Si determina una partecipazione di proprietà, con la vittoria della sfera sessuale sulle corde del sentimento.

Nell’ultimo periodo il clima si rasserena. Anche i genitali della donna, che pure restano ricorrenti, frenano gli ardori, per poi estinguerli del tutto (*Senza titolo*, 1970), cedendo all’interiorizzazione (*Donna davanti alla luna*, 1974, FJM 7231, Fig. 182) o, come in *Donna, uccello, stella* (1978), affievolendoli nel bianco opaco. *L’oggetto del tramonto* (1937, Fig. 183) carpisce l’attenzione dello spettatore e gli comunica espressamente quello che finora è stato un implicito. Unica icona dipinta del curioso alambiccato, esposta sulla parte sporgente di un tronco d’albero su cui sono impiantati oggetti metallici, la vulva, nera presenza, si intride nelle venature del legno. L’ironia del “crepuscolo” è il risultato di una prassi che commisura ancora il personaggio femminile ai suoi organi, annessi questa volta come immagine del “tempo che segue il tramonto o che precede l’alba” (Devoto e Oli 2000-2001). La lettura del disposi-



tivo chiarisce i termini dell'isotopia. Se lo scopo è quello di provocare l'interlocutore, l'istanza che manipola non rimane incolume: rischia, compromette il proprio assetto, sapendo che l'artificio creato rimbalzerà inesorabilmente su di lui. È quello che si vuole, che il messaggio sia autotelico, tanto da includere una componente di forte reattività. L'ironia funziona così: si compie un atto di menzione, si riportano cioè dichiarazioni di un altro o del senso comune, e se ne inverte il contenuto. Ciò, da un lato, squalifica la fonte da cui arriva la citazione, dall'altro impegna l'uditorio e instaura spazi di complicità.<sup>37</sup> Miró espone un sistema di credenze contrario ai regimi di moralizzazione e di interdizione imperanti nel sociale: muta, per esempio, la bocca in una vulva di bronzo lesa dalle fiamme (*Donna*, 1949, FJM 7250, Fig. 184). Diciassette anni dopo semplifica e precisa l'ideogramma: si serve di una superficie metallica per delineare il contorno dei genitali e solca lo spazio della scultura per suggerire un'illimitata profondità. Poiché però la scultura è “arte che si esercita per forza di levare, come dall'acqua di una conca che lentamente si svuoti” (Michelangelo in Vasari), essa, riferita ai volumi, può trarre senso da modulazioni tra esterni e interni, e lasciare emergere cavità, profonde ma pur sempre raccolte (*Donna*, 1945, Fig. 185).<sup>38</sup> “L'etica è un'ottica” (Lévinas 1977).

La semiotica ha il vantaggio di non schiacciare la polisemia di una figura sotto un prototipo ontologico e acronico (Berlin e Kay 1969); tenta di esplicitare nel tempo fenomeni di discontinuità qualitativa. Sono dinamiche di un'assiologia individuale, in sintonia, in contraddizione o in contrasto con le norme vigenti. La storia dei genitali femminili, che fa luce a ritroso su quella del cuore, spiega il “carisma” di una lingua inventata da un individuo ma potenzialmente sociale. Ci si trova di fronte a un sistema di comunicazione in grado di articolare

<sup>37</sup> L'ironia crea “un senso di complicità con quegli *happy few* che si dimostrano capaci, nel gioco del linguaggio, di prendere le distanze dai codici e dai valori” (Bertrand 2002, p. 47). Si vedano Sperber e Wilson 1980.

<sup>38</sup> Pochissimi sono gli studi teorici dedicati al sistema della scultura. Estendere a questa forma d'arte tanto trascurata la questione dei rapporti tra pieni e vuoti, consueta nelle riflessioni sullo spazio in ambito architettonico e urbanistico, porterebbe ad arricchire la teoria delle dimensionalità e dei punti di vista. Ad esempio, in che modo l'elemento aria diventa sostanza, dell'espressione e del contenuto, per una certa forma? Come il vuoto, inscrivendo uno sguardo, può divenire pieno? Si veda AA.VV. 2010.

non il vissuto dell'artista – il suo percorso biografico, marginale per i nostri interessi – ma il senso di una propriocettività che cambia. Perciò, superata la fase di assestamento a livello del significante, i genitali acquistano potere di seduzione e cominciano a reggere le sorti della scena, diventando simulacro preferenziale di seduzione, attraverso impavidi gesti di apertura o di chiusura. Sul volto dell'istanza enunciante subentrano per la prima volta al cuore, diradatosi il sentimento o tramutatosi in *fuoco sessualizzato*. Quindi, al di là di qualsiasi modello antropomorfo riconoscibile, costituiscono, insieme al seno, l'emblema della femminilità. E negli ultimi anni, al pari del cuore, perdono lo spirito ardente. Per dirla con Proust,

tutti i beni e tutti i mali possibili nella vita impiegheremmo anni a conoscerli, ed i più intensi non ci sarebbero mai rivelati, perché la lentezza del loro determinarsi ce ne toglie la percezione. Così il nostro cuore cambia, nella vita, ed è questo il più grande dolore; ma noi non lo conosciamo che nella lettura, in fantasia; nella realtà muta, come certi fenomeni della natura, con lentezza sufficiente perché, se è possibile constatare in successione ciascuno dei suoi stati diversi, per contro la sensazione stessa del mutamento ci sia risparmiata. (Proust 1978, p. 92)

### *Il sole*

Si potrebbe credere che nella cosmologia di Miró sia il sole a bilanciare la quantità di fiamme presenti sulla terra. Falso. Passando in rassegna varianti e variazioni della figura, salta agli occhi l'assenza dell'elemento del fuoco nella natura del raggio. Ammesso che il sole rimanga, nel mondo di Miró, un principio di energia e di calore – come effettivamente lo sono cuore e genitali – c'è da capire per chi potrebbe essere “bellu e radiante cum grande splendore [...] iocondo et robustoso et forte”. Pochi conoscono la serie di trentatré incisioni di Miró ispirata al *Cantico delle creature* (1227) di San Francesco d'Assisi ed eseguita nel 1975. L'artista dedica tavole singole alla raffigurazione del sole, della luna, del vento, del fuoco, dell'acqua, della terra (AA.VV. 1999c, pp. 27-42).

Contiguo al momento in cui è più alto nel cielo, visione accecante che dà le vertigini, il sole “debutta” nel paesaggio impregnato di giallo de *L'eremo* (1924, Fig. 163), all'interno di una sequenza comprensiva di tutte le fasi del dì. La rielaborazione del disegno preparatorio per

*La nascita del mondo* (1944, FJM 2621, Fig. 186) lo vede testimone di un atto di creazione e poi soggetto che interviene, attraverso uno dei suoi raggi, in un processo di fecondazione umana: la nascita del mondo è il risultato della congiunzione tra un corpo celeste e uno terrestre, ma nell'immanenza, non nello scisma, tra spirituale e materiale. Decisivo è il momento di *Pittura (Figura rossa)* (1927, Fig. 187). Qui, nella stessa temperatura tonale, s'incontrano un sole e i profili di un volto e di un uccello, in movimento – come mostrano le linee punteggiate – e riuniti dal contorno di una versione plastica dell'astro. Silhouette umana, sorridente, e uccello, in volo, accolgono al centro la figura del sole, nella durata del suo /splendere/. La magnificano le proprietà cromatiche e cromatiche della variante astratta: il contorno superiore, che ne ritaglia l'insieme, e la dominante satura rossa, che gli dà vita. Molti casi esemplari dimostrano che questo rosso del sole non esiste come "rossità" in sé, ma è invece sempre un colore efficace e prezioso per qualcuno: *Bagnante*, del 1932 (Fig. 188), in cui il ruolo pragmatico del cerchio solare si registra sulla pelle dell'attore che lo ap(pre)nde), con vari gradi di intensità secondo i modi e i tempi di esposizione; *Aidez l'Espagne* (Fig. 189), il famoso manifesto politico comparso nel 1937 su "Cahiers d'Art",<sup>39</sup> dove, significativamente, un sole giallo dai riflessi rossi affianca l'uomo della rivolta; *Figura davanti al mare* (1938, Fig. 190), che restituisce al cielo entrambe le costituenti cromatiche, gialla e rossa, le stesse della bandiera nazionale, trattenendone però sulla terra gli effetti; una litografia della Serie Barcellona (3, 1944, FJM 8900, Fig. 191), la cui struttura topologica, delimitando un'area centrale occupata da un sole e un girotondo periferico di sagome, conferisce al formante isolato priorità, e lascia nuovamente interpretare il colorito dei corpi come reazione al calore centrifugo; il quadro *Il sole rosso arrostisce il ragno* (1948, Fig. 192), che manifesta i danni riportati su un aracnide da un artefice scomparso (il titolo più corretto sarebbe in questo senso "Ragno arrostito dal sole rosso").

<sup>39</sup> Si veda Miró 1937, edizione non numerata. Si tratta di un *pochoir* ideato per un francobollo, con lo scopo di raccogliere fondi in aiuto dei repubblicani di Spagna. Nel 1976 è stato esposto alla mostra della Biennale di Venezia *Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976*. Assurto a manifesto della lotta contro il regime franchista, è l'immagine paradigmatica della protesta, con cui tappezzare i muri della città. Una scritta autografa di Miró recita: "Nella lotta attuale vedo dalla parte fascista le forze esaurite, dall'altra parte il popolo le cui immense risorse creatrici daranno alla Spagna uno slancio che stupirà il mondo".

Non va dimenticato che nel 1938 la figura del sole, aderendo alla pupilla dell'artista (*Autoritratto*, Fig. 45), diventa un segno di simbiosi tra l'uomo e il cosmo, in grado, nella successiva variante paesaggistica (*Autoritratto II*, Fig. 47), di trasferire il corpo nella scena del mondo, rendendolo comprensibile in base alle leggi della natura. Il mondo può sottrarre al soma la signoria del discorso. I fenomeni fisici hanno orologi e dinamiche di crescita che non coincidono con i ritmi antropologici. Benché la propriocettività sia mediatrice per ogni intuizione categoriale, l'uomo si trova immerso in una realtà che non sempre funziona secondo l'ordine soggettale. Anzi, la biologia della natura spesso lo ignora e prevarica. L'eterocettivo non può essere totalmente incarnato. E se è vero che la semiotica professa il binarismo oppositivo, allora deve anche saper invertire il punto di vista, e immaginare una disincarnazione del corpo nel mondo, l'uomo a partire dal cosmo.

Questo non obbliga a proclamare, come fa Foucault, futuri e sicuri dileguamenti:

È strano, ma l'uomo, probabilmente, non è altro che una lacerazione nell'ordine delle cose, una configurazione comunque, tracciata dalla disposizione nuova che egli ha recentemente assunto nel sapere. Sono nate di qui tutte le chimere dei nuovi umanesimi, tutte le facilità di un'“antropologia” intesa come riflessione generale, semipositiva, semifilosofica sull'uomo. Conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo è un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma. (Foucault 1967, p. 13)

Alla metafora della lacerazione si predilige l'ossimoro di Ungaretti (*L'allegria*, 1931), dell'uomo “docile fibra dell'universo”.

Nei disegni degli anni quaranta il sole è annoverato tra le figure del laboratorio (disegno, 1940, FJM 1810b, Fig. 193); e nei disegni preparatori per *Musica evasione* (1941, FJM 1854, Fig. 194; FJM 1855, Fig. 195) le sue terminazioni sono scelte per entrare in contatto con numerosi formanti, tutti in rima con il miroglifico della scala. Intanto, nelle opere pittoriche, il rosso continua a giocare un ruolo di spicco, a vantaggio di una trasformazione gerarchica. In *Donna e uccello davanti al sole* (1944, Fig. 196) esprime per esempio la piena accoglienza da parte del cielo, trasmessa ai viventi che lo popolano. In *Allo spuntare del giorno* (1946, Fig. 197) il sole è rosso, come tutte le unità che si

muovono nella sua direzione, e lo spazio celeste si tinge di rosa. Nei casi precedenti si esperiva l'effetto, qui invece creatura e creatore sono entrambi visibili. La tonalità *infuocata* del tempo del tramonto si costituisce come radicale del segno. Su questo non interverranno mutamenti, neanche nelle fasi finali, che risultano generalmente auto-critiche. Sia in *Personaggio davanti al sole* (1968, FJM 4700, Fig. 198) sia in *Donna davanti al sole* (1974, FJM 4790, Fig. 199) l'ideogramma mantiene il suo colore, generoso verso il cielo e gli umani, non abbagliante, ma per questo non meno potente. Nella serie del *Cantico delle creature* è un'ellisse rigorosamente rossa.

Il grande cambiamento da tanto tempo atteso era avvenuto. Sulla Terra adesso c'era l'aria e l'acqua. E sopra quel mare azzurro appena nato, il Sole stava tramontando colorato anche lui, e d'un colore assolutamente diverso e ancor più violento. Tanto che io sentivo il bisogno di continuare le mie grida insensate, tipo: "che rosso è il Sole, Ayl! Ayl!, che rosso!". (Calvino 1993, pp. 58-59)

Il sole è mediatore di un incontro tra celeste e terrestre, al quale si può assistere senza schermare lo sguardo. Dunque l'artista rinuncia a esprimere l'ineffabile:<sup>40</sup> Un'opera sfolgorante come *L'oro dell'azzurro* (1967, FJM 4699, Fig. 200) affronta il problema. Dipingere d'oro il cielo non vuol dire aggirare l'ostacolo, ma far pensare che lì, nell'atmosfera, l'essenza si traduca in processo, l'astro diventi godibile splendore. Nell'esperienza percettiva la luce è effetto di una fonte che non può assentarsi senza provocarne in parallelo la scomparsa. Virtù paradossale del testo artistico è invece la capacità di inquadrare e far vedere la *praesentia* della fonte nei riflessi, valorizzando, in una logica processuale, i "necessari" causa e conseguenza.

Nella storia del miroglifico non passa sotto silenzio l'invenzione, negli anni 1954-1958, del *Murale del sole*, per la sede dell'Unesco a Parigi (Fig. 201). Le figure presenti – il cerchio rosso, gli uccelli, i personaggi antropomorfi – interagiscono con uno sfondo che ha colori vivaci per

<sup>40</sup> Sulla "retorica dell'indicibile" – come rendere visibile l'invisibile – si interrogano, tra gli altri, Didi-Huberman 1990, Calabrese 1999 e Stoichita 2003. La prima vera rappresentazione pittorica della figura del sole è di epoca moderna ed è datata 1649. Si tratta del *Porto con imbarco della regina di Saba* dell'inglese John Constable. Scrive a riguardo John Ruskin: "Constable operò nell'arte una grande rivoluzione: pose il sole nel cielo" (si veda John Ruskin, *Pittori moderni*, Einaudi, Torino 1998, 2 voll.).

via di effetti enunciativi, ma anche per le manipolazioni enunciazionali sul materiale.

La lucentezza della ceramica mi ha sedotto: sembra fatta di scintille. E poi c'è la lotta con gli elementi, la terra, il fuoco. Come le ho già detto, sono un vero attaccabrighe. Bisogna saper dominare il fuoco, quando si fa ceramica. (Miró 1974, p. 16)

È ovvio che la parete di mattoni non costituisce un semplice supporto funzionale alla scena; la compenetra, anche grazie alle trasparenze cromatiche che offre, e lascia interferire la qualità lucente della ceramica con la luminosità del giorno. Il murale, destinato a uno spazio aperto, consiste nelle sintonie e nei contrasti tra le figure, le composizioni materiche (fuoco e creta, soprattutto, gli “ingredienti” della ceramica), e il significante sole del mondo naturale, catturato nei suoi processi.

Nell'idioma di Miró il segno del sole ricorda la funzione che nel linguaggio italiano ha un infinito sostantivato. Un nome che, conservando la forma verbale, conserva anche la forza di azione, e la esprime nella durata, come atto continuo e abituale. Lo impiegavano con slancio i futuristi, che ne rimarcavano l'assenza di determinazione di persona.<sup>41</sup> Infatti il miroglifico ha la proprietà di sembrare un oggetto, ma di avere atteggiamenti transitivi: favorisce, incoraggia, ustiona, si diffonde, manifesta. In più gode di uno status di reciprocità, perché chi lo incontra ne rimane influenzato al punto da rivelarne il potere anche quando il sole non è più all'opera.

Riprendendo la questione del colore, dire che il “sole” è rosso per qualcuno, non significa dire che si sospende provvisoriamente la reattività abituale per vedere un universo di tinte *straniato*. Quando Eco (2003, § 14.4), interrogandosi sull'eventualità di una lingua universale dei colori, confessa di non riuscire a spiegare il motivo per cui i latini (Aulo Gellio, *Notti Attiche*, II d.C.), per designare il *russus* e il *ruber*, usassero anche *fulvus*, *flavus*, *rubidus*, *poeniceus*, *rutilus*, *luteus*, *spadix*, e considerassero il mare allo

<sup>41</sup> “Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce” (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968. Si veda anche Fabbri 2010a).

stesso tempo *caeruleus* e *flavus* come il marmo, e annotassero, sotto *viridis*, erba, cieli, pappagalli, mare e alberi, è perché non vuole abbandonare l'idea di “distinguere i pigmenti come realtà cromatica dalla nostra risposta percettiva come effetto cromatico” (Eco 2003, p. 356). È indubbio che esistono linee di tendenza transculturali, un'impalcatura profonda soggiacente alle segmentazioni operate dalle lingue, ma questo non legittima la tesi di un sistema spettrale universale e soprattutto non giustifica la convinzione che tra parole e cose vengano legami fissi, totalmente arbitrari, immutabili nel tempo e indifferenti alle circostanze. Siamo grati a Umberto Eco per averci fatto conoscere le opposizioni motivate (semisimboliche) degli hanunóo delle Filippine,<sup>42</sup> che confermano le nostre supposizioni: concordiamo nell'assegnare a un oggetto la stessa dominante tonale, ma in quale mondo esso potrebbe trovarsi mai in una lunghezza d'onda netta, fuori dalle azioni combinate della luce, delle superfici, della natura e degli scopi? Nell'esperienza comune il mare è azzurro, ma anche verde-smeraldo, blu cobalto, rosso al tramonto, flavo in tempesta, ogni tanto verde-petrolio; e il cielo si vede purtroppo oramai raramente azzurro (come provano i disegni dei bambini, che pure di creatività non mancano) e più spesso bianco o nero e senza stelle la notte in città. Insomma, un sistema di classificazione dei colori è scientifico, ma è pur sempre umano, ed è perciò suscettibile di cambiamento, va continuamente “aggiustato”. Parafrasando Merleau-Ponty (1965, p. 286), il significato vitale, motorio, dei colori può essere compreso solo se essi raggiungono in “me” un certo montaggio generale, in virtù del quale “io” mi adatto al mondo; se mi invitano a una nuova maniera di valutarlo, e se d'altra parte la motilità cessa di essere la pura coscienza dei miei cambiamenti di luogo, presenti o prossimi, per divenire la funzione che, in ogni momento, stabilisce i miei campioni di grandezza, l'ampiezza variabile del mio essere al mondo. Così noi, che credevamo il sole giallo e distante, lo riconosciamo *rosso* e *disponibile*.<sup>43</sup> Era una nostra ignoranza.

<sup>42</sup> Eco riporta qui i risultati dell'indagine di Harold Conklin (*Hanunóo Color Categories*, in “Southern Journal of Anthropology”, II, pp. 339-342). In sintesi, il continuum dello spettro hanunóo rileverebbe dapprima di un contrasto fra chiaro e scuro (*lagí* vs *biru*), poi di un'opposizione fra secchezza o aridità e umidità o succosità (*rara* vs *latuy*), basilare per le piante, infine di una terza differenza tra sostanze indelebili ed altre pallide e sbiadite o incolori (*mabi:ru* e *marara* vs *malagí* e *malatuy*). L'individuazione della tinta è quindi imprescindibile da criteri: 1) luministici; 2) materici, o propriamente estesi; 3) relativi al grado di saturazione.

<sup>43</sup> “O Sole, mostruosa amica, puttana rossa! Tenendo la tua testa orripilante nel

*La mano*

La mano è il miroglifico con la storia più intrigante. Si distingue per il fatto di essere, fin dalle prime battute, una figura “emancipata”, che non conosce lo scorporo e la diagrammatizzazione a partire da una totalità a cui afferisce; si impone invece da subito come soggetto autonomo attivo. Appare nel paradigma di segni del disegno preparatorio per *Il vento* (1924, FJM 645a, Fig. 202), con forte anticipo sui tempi dettati dalla struttura della lingua. I movimenti d’aria smembrano e separano le componenti, rendendole precarie. In seguito la mano annette a sé gesti di vario genere, ostensivo, in *Il lume a petrolio* (1924, Fig. 203), di sentito plauso, in FJM 631a (s.d., Fig. 161), di prensione, in virtù della quale gli arti si dilatano e si appiattiscono (*Mano che afferra un uccello*, 1926, Fig. 145), fino alla pura e semplice manifestazione delle qualità plastiche (*Pittura. Il guanto bianco*, 1925, FJM 11293, Fig. 204). In *La patata* (1928), come fa notare Georges Raillard (1989, p. 26), la mano del personaggio è marcata dal monogramma del pittore.

Senza smettere di essere organo somatico, il segno si deforma e si mostra estremità dispersa (*Interno olandese III*, 1928, Fig. 205), libera dagli stimoli provenienti dal cervello (*Disegno-collage*, 1933). Quando però l’apparato psichico supera lo stadio di dissociazione, braccia e mani si porgono all’io come primo sostegno, e strumento di sfogo, con crisi aspettuali che segnalano la fine di tensioni patemiche: la forma espressa dal corpo in *Donna seduta* (1932, Fig. 206) è quella della disperazione. Con le stesse dimensioni esibite dal piede, la mano risalta, nell’attinenza al genere maschile o femminile, soprattutto come organo bino della lotta, levato in alto e munito di falce. Nel 1937 il governo spagnolo affida all’artista l’incarico di costruire un grande murale per il Padiglione della Repubblica progettato da Josep Lluís Sert nell’ambito dell’Esposizione Universale di Parigi. Sono invitati anche Picasso, che realizza *Guernica*, Alexander Calder, che partecipa con *La fonte di mercurio*, e Julio González, che espone *La Montserrat*. Per l’occasione Miró dipinge la sua prima opera monumentale, *Il mietitore* (5,50 × 3,65 metri, Fig. 207), su sei pannelli dello stesso celotex che ricopriva

---

mio braccio sinistro, è allungato contro di te, per tutta la lunghezza della lunga coscia di questo meriggio, che nelle convulsioni del crepuscolo, tra le lenzuola senso sopra e sotto della reciprocità, trovando aperte infine dopo molto tempo le porte umide del tuo centro, affonderò con il destro la mia penna e il mio inchiostro opalino” (Ponge 1954, p. 165).



l'interno del Padiglione. *Il mietitore* enfatizza il motivo del “contadino catalano”: recupera la veste antropomorfa, la pone di profilo per l'attacco, inasprisce i lineamenti e fa della falce un'insostituibile protesi. Purtroppo il murale è scomparso alla chiusura dell'esposizione. Anche *Donne armate di falce* (1938, Fig. 208) aspettualizza il clou dello scontro, con orientamenti che vanno in senso opposto ai corpi degli attori.

Per combattere, per esultare (*Donna e stella tra le costellazioni*, 1939, Fig. 209), per rivelare aneliti (*Donna, uccello, stelle*, 1942, Fig. 210), braccia e mani sono sempre levate in alto. È una tensione riconducibile al processo che negli anni quaranta assimila le sembianze della mano al segno della stella, ugualmente a cinque estremità. *Ballerina* (1940, FJM 1812a, Fig. 29) è sintomatica dello studio di questi rapporti rispetto alle due versioni, iconica e astratta, dell'astro. “La costruzione è la tua danza. Come sarà il cielo? Accoglie ciò che si innalza. Come sarà il cielo? E allora ti estendi” (Kazuo Ono, in D'Orazi 2001, p. 146). Metamorfosi somatiche danno senso all'analogia tra gli ideogrammi dei due universi, celeste e terrestre, perfino nei simulacri dell'istanza enunciante (*Autoritratto*, 1940, FJM 1822, Fig. 211). Il miroglifico della scala le media e suggella. Tra le opere dell'artista è un'immagine allo specchio, *Una donna* (1941, FJM 1382, Fig. 212), a mettere in scena il funzionamento del codice

(braccia) parallele in orizzontale:(braccia) parallele in verticale  
 ::  
 statico:dinamico.

La superficie speculare che, in linea di principio, dovrebbe restituire il movimento del soggetto, lo riproduce, al contrario, fermo sulle gambe e con gli arti superiori a mezza altezza, privi delle terminazioni “a stella”. Anziché proiettare una copia esatta delle cose, rovesciata, lo specchio di Miró riflette (sul)le altre facce dell'io, e qui (su) un alter ego equilibrato e stabile. Come leggere questo “equivoco”? È davvero un “errore di valutazione o di interpretazione provocato da un fortuito scambio di dati” (Devoto e Oli 2000-2001)? Se ci si affida ai termini dell'opera di Miró, e limitatamente a questa, l'“equivoco” non è un malinteso, perché non riguarda la registrazione scorretta dell'adeguamento a una presunta verità esterna. Rivela invece il valore di una compresenza nell'identità dello stesso, e quindi l'“equivoco” nell'accezione di “voce equivalente”, per cui l'io “pensa e si ascolta pensare o si spaventa delle proprie profondità

e, per sé, è un altro. Scopre così la famosa ingenuità del suo pensiero che pensa ‘davanti a sé’, come si cammina ‘davanti a sé’” (Lévinas 1977, p. 77). Lotman (1985) lo considererebbe un perfetto caso di enantiomorfismo, che è dettato dal potere delle mani.<sup>44</sup>

Nell’idioma dell’artista questo segno va sempre in coppia, ma non è un duale. Ogni mano agisce invece a suo modo e, soprattutto negli anni quaranta, si prodiga per rendersi omogeneo allo spazio celeste, come un vocativo (*La scala dell’evasione*, 1940, Fig. 121; *Notturmo*, 1940, Fig. 213). L’origine umana, pur nelle manifestazioni di piena libertà, impedisce il passaggio fisiologico dalla terra al cielo. Neanche il sistema dell’arte sfugge a certe regole. Perciò i personaggi delle due versioni di *Donne, uccello, stelle* (1942, Figg. 214-215) restano a contemplare organi di carne, falliscono le loro aspirazioni, e il cielo rimane un ideale.

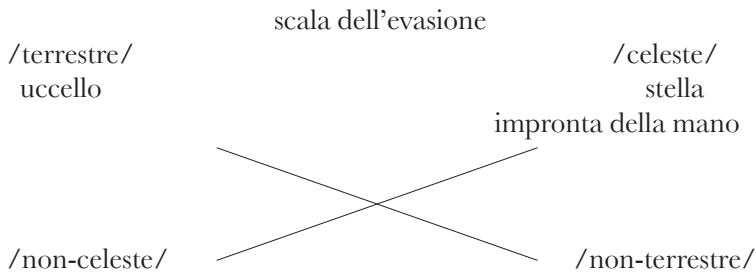
È una delusione non priva di conseguenze. Superata la fase delle *Costellazioni*, si scopre clamorosamente la scomparsa del segno, che lascia monca la struttura antropomorfa e dà la sensazione disforica della paralisi. Lo si vede in *Dipinto murale* (1953, Fig. 216) e in un quadro del 1953 dallo stesso titolo, dove la mano, per la prima volta “single”, ha le dita curvate in basso, poi in *Donna e uccello nella notte* (1969-1974) e nella cupa atmosfera di *La speranza del navigante I* (1968, FJM 4706, Fig. 217). Per arginare il sentimento della mancanza, si elimina l’organo di acquisizione dell’oggetto del desiderio e si recide la spinta a sperare. Il dileguarsi del miroglifico, termine contraddittorio rispetto alla piena posizione contraria dell’uccello e alla felice complessità della scala,



<sup>44</sup> Secondo Lotman tutti i meccanismi generatori di senso partono da uno stato iniziale di simmetria, cioè di equilibrio e di staticità, che si complica attraverso la produzione di una simmetria speculare *enantiomorfa*. Lo studioso prende spunto da Vernadskij, il quale aveva a lungo riflettuto sui concetti di simmetria, asimmetria, enantiomorfismo. L’enantiomorfismo è un caso di simmetria speculare che si verifica quando le parti sono specularmente uguali ma disuguali se si sovrappongono, come nel caso dei guanti o delle mani.

risponde, nell'uso della lingua, alle scelte precise di un programma narrativo. È come se Miró spogliasse a un certo punto questo segno non del valore che ha, ma, peggio, della possibilità di tendervi. Sul fatto che tale privazione<sup>45</sup> non comporti una rinuncia da parte dell'artista non ci giureremmo, visto che a essa si accompagna un *ductus*, cioè un orientamento del discorso, negativo, disforico. Si sa che questa lingua comunica per mezzo di segni dallo sviluppo storico direzionato, le cui evoluzioni si generano in modo a volte casuale, ma non arbitrario, anzi con irruzioni inaspettate della soggettività, nelle dinamiche di preferenza o di discredito. Qui è in causa un far-non-essere che sottolinea le competenze di chi vede oltre. Interrompere il corso di azione della mano conta come un atto salvifico, preventivo di una catastrofe. Si castiga l'intensità del tensivo, si colpisce il non senso della misura.

Soffrono della perdita della motilità quasi tutte le opere in bronzo, fin dalle fasi preparatorie (disegno di *Donna*, FJM 3587; *Donna*, 1966, FJM 7251, Fig. 218), le sculture-oggetto, dalle terminazioni monche (*Donna e uccello*, 1967, FJM 8647, Fig. 219), le ceramiche (*Personaggio*, 1978, FJM 10515, Fig. 220). Ma la speranza è l'ultima a morire. Impossibile considerare *Mani che volano sulle costellazioni* (1974, FJM 4762, Fig. 221) senza tener conto dell'intreccio di azioni e passioni proprio del miroglifico della mano. Il lettore che ne conosce la storia rimarrà positivamente sorpreso, perché coglierà l'interferenza dell'artista, che trasforma per miracolo la mano in organo /celeste/.



<sup>45</sup> “Situata al livello figurativo, la privazione, opposta paradigmaticamente all’acquisizione, rappresenta la trasformazione che stabilisce la disgiunzione fra il soggetto e l’oggetto a partire dalla loro congiunzione anteriore. Essa si effettuerà sia in modo transitivo (*spoliazione*) sia in modo riflessivo (*rinuncia*). Inserita nello schema narrativo, la privazione è la forma negativa della conseguenza e può essere considerata, a questo titolo, come una delle componenti possibili di quella figura discorsiva che è la prova” (Greimas e Courtés 2007, voce *Privazione*).

È un “artificio” che Anati (2002a, pp. 21-24) data al Paleolitico superiore (Aurignaziano, 39-34000/26-21000 anni fa) e che riscontra nelle pitture rupestri della grotta del Castillo, in Cantabria, Spagna, ma anche a Río Pinturas, provincia di Santa Cruz, Patagonia, Argentina, e nel Queensland, in Australia. Accumulazioni di impronte di mani umane sono associate a punti, linee, zigzag e strumenti. Anati deduce che qualsiasi arte ha, tra le sue caratteristiche, quella di essere un mezzo di comunicazione, di contatto con l'esterno.

Con chi? Con gli spiriti, con le anime dei morti, con gli dèi, con la natura, con gli animali, con la roccia? [...] L'atto dell'artista gli permette di liberarsi da una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori usando il suo ordine e la sua logica [...]. Talvolta, dopo millenni, l'opera è ancora capace di trasmettere all'osservatore gli stimoli di quella carica che le ha dato vita. (Anati 2002a, pp. 23-24)<sup>46</sup>

A che prezzo nel miró? Il negativo della mano dell'artista arriva a coincidere con uno dei miroglifici, la stella; diventa il rimedio magico delle fiabe popolari di Propp, donato, senza mediazioni di sorta, dallo stesso attante enunciatore, che “manipola il destino” delle sue figure. In termini linguistici lo si direbbe un *arcigrafema*, cioè l'insieme dei tratti distintivi comuni ai due grafemi, che neutralizza l'opposizione.<sup>47</sup> Béatrice Fraenkel (1992, p. 210) nota giustamente il carattere ambiguo dell'impronta: un indice di validazione e d'identità attestato da secoli, ma anche un segno divinatorio, che si scruta e si interpreta. *Signatura*. Affinché la mano possa coincidere con la stella e abitare lo spazio ce-

---

<sup>46</sup> Per Ruggero Pierantoni (1986, pp. 16-19) la mano sinistra “in negativo” dell'aurignaco-perigordiano, dalla grotta di Pech Merle (Cabrerets, Francia), è simbolo di potere o possesso, certo di presenza: “È noto che l'immagine dell'uomo è praticamente assente da tutta la pittura paleolitica. L'artefice è presente direttamente, e non attraverso rappresentazioni, mediante le mani contornate con una mistura di grasso e carbone o con le misteriose strisce o meandri ottenuti facendo scorrere le dita coperte di argilla fresca sulla parete rocciosa (Altamira, Santander) [...]: un gesto che si trasforma in segno”.

<sup>47</sup> “Il concetto di neutralizzazione ha svolto un ruolo importante nella teoria fonologica, ove è posto a fondamento del concetto di arcifonema, definito come ‘l'insieme delle particolarità distintive comuni a due fonemi, la cui opposizione è neutralizzabile’. Sarebbe interessante estendere sistematicamente l'applicazione della nozione al piano grafico, denominando arcigrafema ‘l'insieme delle particolarità distintive comuni a due grafemi la cui opposizione è neutralizzata in un contesto grafico dato’” (Perri 2010, p. 8).

leste, l'artista abdica alla proiezione oggettivante, cioè alla conquista di un idioletto dentro autonome strutture sedimentate, e si incarna. Lo scambio costa caro, ma restituisce fiducia alle sorti della lingua e ai processi del suo impiego.

Per Michel Serres (1999, p. 109) “la conoscenza non comincia a mezzogiorno. Le posizioni del corpo sono i primi alfabeti”. Serres cita poi Diderot, il quale definiva tali posizioni “andature geroglifiche”. Non si tratta di riesumare l'annosa questione se se sia nato prima il gesto o la parola, ma di considerare l'efficacia ermeneutica di sistemi diversi dalla lingua naturale, che elaborano e approfondiscono concetti in altre sostanze dell'espressione, schiudendo orizzonti di traducibilità. Così, nel miró, le generose proposte della mano, che appare snodata, duttile, in coppia e protagonista della lotta, portano tutte a leggere, nell’“andatura” della mano, un'istanza conativa.<sup>48</sup> Ci sembra accattivante che l’“indole” degli arti superiori sia insoddisfatta, in cerca, desiderosa. Negli anni quaranta l'assimilazione alle forme della stella garantisce il transito a una posizione intermedia, ma qui le aspettative aumentano, quanto le difficoltà di adattarsi alle contraddizioni. Morirà di “doppio vincolo” (Bateson 1976)? No, appunto, ne verrà provocata l'eutanasia. A causa dell'eccessiva libertà concessa all'ideogramma, l'artista è costretto a scendere in campo e a riprendere il controllo, *in primis* allontanando la figura, per prevenire criticità, poi sostituendola con la propria impronta nello spazio agognato. Si risolve così il morale del linguaggio. La *protensione a sperare*, invariante del miroglifico, è inalienabile nell'idioma, tanto che alla fine solo un intervento dall'esterno salva una figuratività divenuta incerta.

### *La luna*

La formazione di una lingua lascia emergere, insieme al racconto della vita dei suoi segni, gli investimenti di chi li enuncia. Siamo d'accordo con Greimas (1974, p. 19) nel dire che “l'*egli*, tanto denigrato dal punto

---

<sup>48</sup> Nella teoria della comunicazione di Jakobson (1966b) è detta conativa (dal latino *conari*, “intraprendere”, “tentare”) la funzione orientata verso il destinatario, attraverso l'uso del vocativo o dell'imperativo. Sono comunicazioni linguistiche di tipo conativo gli ordini, i consigli, le preghiere e le suppliche.

di vista della creatività, è forse, assieme al cavallo, una delle grandi conquiste dell'uomo", ma in cambio di quali privazioni si ottiene la personalizzazione? Le opere analizzate negano che tale conquista sia una tappa di non ritorno, invitano anzi a osservare le negoziazioni tra opacità e trasparenza della traccia (Marin 2001b). Tener conto dei movimenti di *débrayage* ed *embrayage* è ben altra cosa dall'indagare, in quello che si ipotizza essere un sistema diacronico e a grammatica stabile, i rapporti tra la cristallizzazione dei segni, la loro forza comunicativa e gli inaspettati eventi di presentificazione dell'istanza enunciante. Nell'ultimo caso si è visto ergersi questa istanza contro l'impersonale dell'enunciazione, che gestisce il discorso, per rimescolare le carte e tornare a programmare le sorti della mano. È ciò che avviene nelle comunità linguistiche, quando si introducono nuovi termini, altri decadono, altri ancora riappaiono dopo periodi di assenza. Ma nel dominio della lingua naturale le ragioni e le vie di queste determinazioni spesso ci sfuggono. Nel *miró* si cercherà di descriverle considerando le discontinuità che si manifestano. L'intreccio della luna, motivo conduttore nelle letterature d'ogni tempo e paese, ha rilevanza in tal senso. Il contenuto simbolico di questo segno può provenire dal "potere di comunicare sensazioni di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo" (Calvino 1988, p. 31), ma anche dall'idea di una durata che va oltre la fugacità dell'esistenza – "Torni la luna al verso che la tua mano / scrive, così come ritorna col primo / azzurro al tuo giardino. La stessa luna / in quel giardin dovrà cercarti invano".<sup>49</sup> "Poetico" non va inteso come "suggestione suscitata per incanto" (Heidegger 1970), meraviglioso dovuto a una "verità" che lascia attoniti. Questa ermeneutica "della comoda resa" fa economia dei processi che elaborano l'incanto, non si cura di descrivere. Roman Jakobson (1968) ricorda che il significato del termine poesia in greco antico è creazione nel suo fare, nell'operare, ma aggiunge anche che nell'antica tradizione cinese *shih*, "poesia", "arte verbale", e *chih*, "finalità", "progetto", sono due concetti intimamente legati. La poesia è il risultato di un'ottica compositiva.

Il corpo celeste ha inizialmente le sembianze di un chiaro di luna e spunta nella campagna di *Cornudella. Paesaggio notturno* (1906, FJM 56a, Fig. 222). Un'impressione più che un segno distinto. Quando appare pieno, è perché Miró ne studia i passaggi di fase (*L'eremo*, 1924, Fig.

<sup>49</sup> Jorge Luis Borges, *Rubayat* (1969), in Id., *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino 1998, p. 49.

163) o il moto di rivoluzione, come in un quadro che gioca sul rapporto tra i sensi “proprio” e “figurato” di faccia, *Ballerina II* (1925, Fig. 14); presto però la figura si assesta nel suo quarto, da cui emergono ora dei crateri (*Testa di contadino catalano*, 1924-1925, Fig. 44), ora soprattutto lineamenti antropomorfi, che “fumano” in un’accezione metaforica (disegno preparatorio per *La trappola*, 1924, FJM 641a, Fig. 223). Alcune volte la luna indugia in conversazioni a scambi di occhiate (*Il dialogo degli insetti*, 1924-1925, Fig. 143). E ha una fisionomia che ne specifica con precisione il genere, femminile: lo si vede dall’attributo del seno in *Cane che abbaia alla luna* (1926, Fig. 116), un quadro immemore, per altro, della risposta immaginata per il cane nel disegno preparatorio (FJM 759, Fig. 224): “Je m’en fous, tu sais”.

La variante di profilo interroga a più riprese lo spettatore, insistendo nella personificazione. In un disegno degli anni trenta (FJM 896, Fig. 225), la luna appare con un grande e unico occhio fuori asse e poi al fianco dell’enigmatico attore principale di FJM 1413a, che è un avanzato di *Murale II* (1933); infine è solo accennata, ma a questo punto “a buon intenditor poche parole”, in *Paesaggio al crepuscolo* (FJM 1343, Fig. 226). Secondo le riflessioni di Schapiro (1973), la prevalenza del profilo sulla frontalità è sintomatica di racconti costruiti per essere obiettivi, impersonali, noncuranti della presenza di un pubblico: la luna dunque, in questi casi, dà “del lei”. Più tardi si manifesta negli esercizi di laboratorio necessari al collaudo del linguaggio (disegno, 1940, FJM 1810b, Fig. 193; disegno, 1940, FJM 1821, Fig. 227). Di qui passa nel sintagma di *Le ali di una rondine di mare...* (1940, FJM 1907a, Fig. 30), con un ruolo attivo nel titolo, passivo nell’immagine: dall’atto di accarezzare agli effetti delle carezze sulla pelle della ballerina.

Nella ricorrente isotopia del volo, dell’ascesa dalla terra al cielo, *Donna nella notte* (1940, Fig. 119) indica la luna come punto di arrivo, conciliati /terrestre/ e /celeste/ dal medium della scala. Gli sviluppi della storia sono particolarmente interessanti. L’ideogramma, continuando a mostrarsi di profilo, fronteggia personaggi che, pur essendo posti alla medesima altezza (*Dipinto con cornice art nouveau*, 1943, FJM 4680, Fig. 228; *Donna e uccello davanti alla luna*, 1944, Fig. 229) e protesi nella sua direzione (*Donna e uccello davanti alla luna*, 1946), non ricevono però alcuna risposta. La luce emessa, dove riscontrabile, copre un campo limitato e ha intensità pari a quella di un alone. Chi legge queste pagine ricorderà l’esultanza e il giubilo degli incontri con il sole, salienti nei processi cromatici

e nella mimica. La luna nega questa euforia. La sua faccia, quasi mai interamente visibile, e quindi poco illuminata anche per noi, dimentica il passato antropomorfo, ma senza perderlo, se può proiettarlo in un doppio (*Donna nella notte*, 1946, Fig. 230) o farne intuire l'esistenza dentro sintagmi più complessi (*Pittura*, 1950). L'*impassibilità* della luna non deriva, dunque, dal suo essere un elemento soprannaturale: si tratta sempre di un "concetto sintattico", messo alla pari con altre figure, ma che nel caso specifico non si coimplica. E non basta *Il canto dell'uccello alla rugiada della luna* (1955, Fig. 231) a farla ritornare "comare delle storie [...] da leggende straziato".<sup>50</sup> Né giova lo scorrere degli anni, visto che il gesto "sfrontato" del pennello sulla scena di *Pittura*, tra le ultime realizzazioni dell'artista (1978, Fig. 232), si risolve nella massima indifferenza.

La luna porta a galla, nella sua negatività, quella che si potrebbe definire una *mimesi della socialità* in pittura. La produzione di Miró è infatti altamente rappresentativa delle relazioni interattanziali che l'arte innesca. Si potrebbe perfino ipotizzare che le forme di scambio fra i segni dell'idioma costruiscano un modello di comunicazione, comprensivo non solo di una varietà di tattiche per l'appello (tentazione, seduzione, intimidazione, persuasione, provocazione...), ma anche delle tipologie di replica offerte (diniego, ritrattazione, condiscendenza, obiezione, impassibilità...).

La polarità delle persone, è questa la condizione fondamentale nel linguaggio, il cui processo comunicativo, da cui siamo partiti, non è che una conseguenza del tutto pragmatica. (Benveniste 2009a, p. 113)

Basta ripercorrere le pagine della ricerca o affidarsi alla propria memoria per verificare quanto l'identità di un miroglifico dipenda da dispositivi di accordo e disaccordo, dall'instaurarsi di sintonie e distonie. Queste forme di manipolazione reciproca – l'*impassibilità* è un grande attrattore dell'altro, un invito a compiere la prima mossa<sup>51</sup> – incidono

<sup>50</sup> È questo uno dei modi in cui Queneau (1982, canto 1, p. 11) evoca la luna nella *Cosmogonia*.

<sup>51</sup> Lo spiega il *Maestro della valle dei fantasmi*, un trattato cinese del IV a.C. per ministri e diplomatici. Si fonda sul "pericoloso" concetto di *anti-retorica*: "come riuscire, stando accanto al principe, a farsi ben volere da lui e a poterlo dominare". La logica è quella dello svolgimento immanente, di lasciare che l'effetto implicato evolva non per investimento personale, ma progressivamente da sé, nella non resistenza, in ciò che si raccoglie, "come



sulle storie di ogni segno, ne modificano il carattere e la disposizione. Nelle dinamiche di interazione, figure sia organiche sia cosmiche, significanti dell'uomo e del mondo, dispiegano comportamenti e reazioni impercettibili nel quotidiano. Non ci si vede essere e mutare, ma certe immagini lo rivelano. Ecco allora la luna piegarsi verso l'altro, quando l'altro ha rinunciato ad agire, e in *Donna davanti alla luna* (1974, FJM 7231, Fig. 182) affacciarsi liberamente, inavvertita, non avvinta (*Donna e uccello in un paesaggio notturno*, 1978, FJM 9594, Fig. 233). Non sorprende se l'unica occasione di uno scendere a patti si presenta quando il "tu" è un umano distratto, un "egli" che non la invoca (*Contadino catalano al chiaro di luna*, 1968, FJM 4705, Fig. 234). Lì, anche più che negli arrangiamenti tra un qualsiasi personaggio e il sole, l'ideogramma sospende il distacco e accetta il confronto, perdendo l'integrità cromatica individuale per consentire un'unione, di parte spagnola.

Ho dipinto la luna perché nel mio mondo pittorico è un elemento molto importante e poetico. Non è, come credi tu, un'incongruenza che il contadino lavori al chiaro di luna: nel mio paese alcune piantagioni sono coltivate proprio di notte e in una determinata fase lunare. È ovvio che anche il titolo possiede un profondo senso poetico, nel quale un'idea così dura e brutale come quella del contadino entra in contrasto con quella sottile del chiaro di luna. (Miró in Permanyer 1978, pp. 45-46)

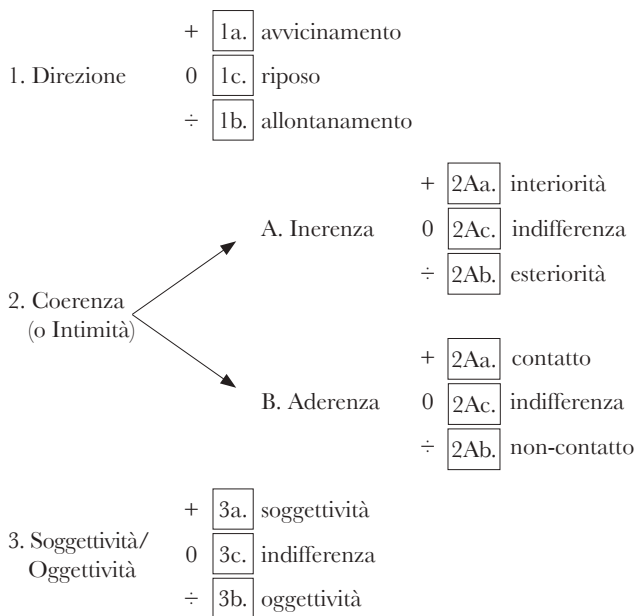
Il miroglifico è un simbolo in virtù delle relazioni che intrattiene.

Viso correntemente posto di profilo, sicuro di sé, imperturbabile, il segno della luna è un campo adatto a esplorare il problema del conflitto nelle immagini. Nello spazio dell'enunciato o nelle modalità di enunciazione, questo ideogramma occupa una posizione alla pari: non osa, non si sforza, lascia fare. Esibisce un'*imperturbabilità strategica*, una calma niente affatto passiva. Il miró, che ignora il *singulum signum* e funziona come una rete di dipendenze, interne ed esterne, spinge in direzione della teoria localista di Hjelmslev (1935), il cui punto di snodo è il modello dimensionale dei casi,<sup>52</sup> già menzionato.

---

il mare raccoglie le acque". L'iniziativa non sta nell'iniziare, la forza sta nell'indurre ad aderire. Si veda Jullien 1998, pp. 175-192.

<sup>52</sup> La schematizzazione è merito di Massimo Picciarelli (1999, p. 36). Non sbaglia



Schema della teoria dimensionale dei casi di Louis Hjelmslev (1999)

Sono euristiche le categorie della *direzione*, con i due poli dell'avvicinamento e dell'allontanamento, semantizzabili come orientamenti positivi o negativi; della *coerenza* (o intimità), che Pierre Rosenstiehl chiamerebbe "coesione",<sup>53</sup> distinta da Hjelmslev in inerenza, potenzialmente interiore o esteriore, e aderenza, che può manifestarsi nei modi del contatto o del non-contatto; e infine della *soggettività/oggettività*. Si tratta di concetti traducibili nelle arti visive e applicabili per una articolata indagine delle sintassi plastiche e figurative. Inoltre, è rilevante che, nel binarismo delle opposizioni logiche classiche, si affermi

Hermann Parret (1995, p. 1) nell'affermare: "L'originalità della grammatica hjelmsleviana è sottostimata [...], essa potrebbe servire da orizzonte concettuale e da fonte d'ispirazione".

<sup>53</sup> Il matematico è d'accordo che la credibilità, la strategia del far-credere, si fonda sulla capacità di un soggetto, individuale o collettivo, di dare a se stesso una coerenza, riconosciuta come tale dall'altro. Ma, all'accezione di identità, preferisce quella di *coesione*, che gli sembra più adatta a definire il problema. "Il sistema è composto di parti mosse da interessi molto diversi, ma dotate di una coesione di comunicazione" (Fabbri e Rosenstiehl 1983, p. 53).

la presenza della gradualità, introdotta dalla legge di partecipazione e dove trovano posto termini quali *riposo* e *indifferenza*. Hjelmslev formula un modello delle relazioni spaziali che non si risolve in un'algebra di forme, ma ha un fondamento “politico” con cui spiegare manovre di cooperazione e di conflitto, programmi e contro-programmi, investimenti diretti o “obliqui”, equilibri astuti. Lo studio del sistema delle preposizioni rivela che i linguaggi sono territori di tattiche, campi di pacificazioni e di ragioni conflittuali: i segni si stanziano, trovano alleanze, si confrontano.

avvicinamento × coerenza: che penetra in <i>o</i> che prende contatto con  lat. <i>in</i> + acc. ted. <i>in</i> + acc. dan. <i>ind.</i> <i>i</i>	avvicinamento senza differenza di coerenza e d'incoerenza  fr. <i>par</i> ingl. <i>along</i> dan. <i>ad</i>	avvicinamento × incoerenza: che s'avvicina a, senza penetrazione <i>o</i> senza contatto  lat. <i>ad</i> ted. <i>an</i> + acc. dan. <i>hen, ven, hen til</i>
coerenza senza differenza di direzione; contenuto all'interno di <i>o</i> che è in contatto con  lat. <i>in</i> + abl. ted. <i>in</i> + dat. ingl. <i>within, inside</i> dan. <i>inde(n)</i> <i>i</i>	nessuna differenza né di direzione né di coerenza  fr. <i>entre</i> lat. <i>inter</i> ted. <i>zwischen</i> ingl. <i>between</i> dan. <i>mellem</i>	incoerenza senza differenza di direzione; che sta a lato di <i>o</i> vicino a, senza essere contenuto in <i>o</i> senza essere in contatto con  ted. <i>an</i> + dat. dan. <i>heme ved</i>
allontanamento × coerenza; che esce dall'interno di <i>o</i> che cessa di essere in contatto con  lat. <i>ex</i> ted. <i>aus</i> ingl. <i>from within</i> dan. <i>ud af</i>	allontanamento senza differenza di coerenza e d'incoerenza  fr. <i>à travers</i> lat. <i>per</i> ted. <i>durch</i> ingl. <i>through</i> dan. <i>gennem</i>	allontanamento × incoerenza; che s'allontana da, senza essere penetrato in <i>o</i> senza avere preso contatto con  lat. <i>ab</i> ted. <i>von</i> dan. <i>bort fra</i>

Schema delle preposizioni di Louis Hjelmslev (1999)

All'accusa mossa agli strutturalisti da Petitot (1990, p. 87), che “la geometrizzazione oggettivizza il senso eliminandone la soggettività”, risponde l'ottimo contributo di Ana Agud. La studiosa spiega in sette punti che l'obiettivo di Hjelmslev è una “definición semántica de los casos” (Agud 1980, p. 278). E fa notare come, nonostante il metodo accennato e in parte elaborato nei *Principi di grammatica generale* (1998), il linguista danese lavori ancora all'interno di un quadro teorico dove semantica e grammatica non sono separate né separabili. La spazialità, e di conseguenza le dimensioni, hanno natura concettuale e astratta,

ma i casi manifestati – secondo Hjelmslev – sono dei *valori espressi*. Anche le geometrie di configurazione degli eserciti, i piani di attacco e di difesa, gli schemi dei giochi di squadra hanno “un senso che è necessariamente e unicamente di posizione”, ma non sussistono fuori da un’approfondita conoscenza dei ruoli, da una gerarchizzazione degli scopi, dalla predizione di scenari oggettivi (gli ostanti) e intersoggettivi (gli agonisti), dalla costruzione di un’immagine del nemico quanto più veritiera possibile, dalla stima di parametri intensivi (forza, sforzi, tempo), dal computo dei pro e dei contro... C’è sempre qualcuno, un’intelligenza, umana o artificiale, che “matematizza i fenomeni” pensando a qualcun altro. I miroglicfici, nel porre in essere i tre ordini della direzione, della coerenza e della soggettività/oggettività, inscenano la natura transitiva del vivere sociale, la combattività, le simulazioni di neutralità o la disfatta che dà adito all’epifania dell’altro.

### *I genitali maschili*

Due precauzioni sono necessarie per l’analisi della figura dei genitali maschili. Innanzitutto, non ci si è ancora interrogati sul problema della nudità, ma non per negligenza. Nel miró la rappresentazione dei corpi, e in particolare la re-invenzione di segni come il seno, il pube, il fallo, non è una sperimentazione di soglie di tollerabilità, né una spettacolarizzazione a fini scandalistici. L’artista preferisce, alla sovraesposizione oscena, il gioco dell’humour e l’allusione; e al regime di un’efficacia da carne a carne, all’obiettivo di trasmettere “sensazioni nude” (Basso 2001a, p. 126), antepone il potere della nudità come processo, e non come prodotto di una legge del denudamento. In Miró il sesso umano è operatore di azione, ciò che dà alla vita l’accesso, più che l’immagine della “nuda vita” o l’esibizione che suscita vergogna. I miroglicfici dei genitali instillano la ricerca dell’intimità. L’oscenità, come spiega Baudrillard, sottrae leggerezza e segreto, priva del gusto della reciprocità, sposa. L’approccio psicanalitico, che spesso forza la teoria freudiana nel ribaltarsi del manifesto sul latente, rintraccerebbe nei morfemi di Miró narcisismi e masochismi, e vedrebbe cariche libidiche, effrazioni e penetrazioni ovunque. Si tratta di scivolamenti improduttivi, a meno che sfuggire alle reali disposizioni di un’opera per lavorare sui disturbi dell’artista non sia diventata un’esigenza dell’analisi semiotica.

Anche nel caso dei genitali maschili si è tentato di selezionare opere

che orientassero il percorso, scommettendo a ogni bivio sulla strada da intraprendere, ma senza escluderne altre. Il punto di avvio del processo, come per la vulva, è il quadro *La famiglia* (1924, Fig. 170). Qui la fisionomia dei genitali maschili è dettagliata, con peli e testicoli, sembra una tavola illustrativa. Ma è uno scrupolo che ha i minuti contati. In *La trappola* (1924, Fig. 235), infatti, l'organo è rappresentato dritto, di profilo, nell'atto di urinare, e un disegno preparatorio dello stesso anno (*Senza titolo*, FJM 656a, Fig. 173) lo vede già alle prese con la complementare vulva di una donna. Molto belli e omogenei sono alcuni lavori del 1925: il disegno preparatorio per *Gli innamorati*, (FJM 579a Fig. 236), in cui due persone, reciprocamente attratte, diventano un tutt'uno; *Amore* (Fig. 237), dove l'interesse sfocia nel performativo della penetrazione, e congiungere i corpi rende simili le forme, separandole dal resto; infine il disegno preparatorio per *Pittura* (FJM 739, Fig. 238), che del programma dell'accoppiamento marca lo stadio finale, ovvero l'espulsione dello sperma. Dal fallo emanano getti i cui esiti risultano visibili in alto, nella macchia reale del foglio, implicato così nel discorso, e nella figura che, scolando, la ripete.

In questa classe di esemplari rientra anche *Étoiles en des sexes d'escargots* (1925, Fig. 239) famoso poema-dipinto di Miró.<sup>54</sup> L'artificio sta qui nell'associazione tra componenti grafiche – *étoiles en des sexes d'esc(ex) argot* – e rime eidetiche e testurali che conducono all'idea della scia come sostanza emessa. In questo modo scrittura e pittura rendono analoghi “stelle”, “sessi” e “lumache” e consentono l'*epoché* della referenza ordinaria. Il montaggio tra il cerchio rosso e il lungo segmento nero in basso è una sorta di diagramma degli incontri amorosi finora avvenuti. Una delle più acute osservazioni di Ricœur sulla metafora è che se l'immaginazione inietta vie per descrivere il mondo, il potere produttivo dell'opera può essere riconosciuto solo distinguendolo dall'immagine mentale, la quale ci procura solamente, e idiosincraticamente, una ri-presentazione delle esperienze percepite (si veda Ricœur 1978, p. 148). Occorre allora ricercare i procedimenti che sviluppano immaginazione, per esempio la risonanza, che sembra derivare non dalle cose viste, ma dalle cose dette. Percepire è solo la fase iniziale.<sup>55</sup>

Dopo la proposta di un modello da accademia, in posa e anche com-

<sup>54</sup> È un gruppo di opere che analizzeremo nel prossimo capitolo.

<sup>55</sup> È la tesi che Bachelard (1995) riprende da Minkowski.

pleto (*Carta collage*, 1928, Fig. 66), compaiono negli anni trenta scene di tentazione, a intensità debole (*Senza titolo*, 1930, FJM 925, Fig. 240) o forte, con atti talmente pressanti – a giudicare dalle fiamme della vulva – da essere infine ricambiati (*Senza titolo*, 1930, FJM 906, Fig. 241). Viceversa, non mancano casi di diniego a lusinghe della donna, la fuga dalla quale richiede perfino il soccorso dello spettatore (*Senza titolo*, 1930, FJM 870, Fig. 242). Un disegno-collage del 1934 si configura come un *Collage (Omaggio a Prats)* (1934, FJM 4674, Fig. 243) con una festa di cappelli su un foglio di carta da giornale, e formula un augurio al noto gallerista paragonandolo a una lunga foglia, eretta verso un pube. Sul piano del coinvolgimento fisico, la versione più appassionata del segno si trova in *Gli amanti* (1934, Fig. 244), che iscrive nell'atto di unione il piacere sensoriale: la testa della donna è dentro quella dell'uomo, e un parallelismo eidetico e cromatico lega il pene al grido di lei. Il supporto dell'opera è in carta vellutata. Come in altri casi, la sperimentazione di materie e il trattamento delle superfici, con agenti fluidi o liquidi, non sono accidentali, ma intervengono nella costruzione del senso. O meglio:

si ricorre alla tattilità per render conto dell'effetto percepito da questi corpi, tattilità che implica un coefficiente timico. La partecipazione del soggetto alla costruzione del percepito diventa allora necessaria, che si tratti di un soggetto individuale o collettivo. (Keane 1991, p. 24)

Le litografie della Serie Barcellona (1944) confermano il fallo eretto e laterale rispetto alla frontalità del busto, in stati euforici (*26, 31*), spesso in fase espulsiva (*1, 43*, FJM 4967, Fig. 176). Quindi, per lungo tempo, questo miroglifico prende il posto del naso, portato anche a distendersi (*Personaggio, uccello, stella*, 1943), ma non obbligato a rinunciare a fenomeni di estensione (*Ubu Roi*, 1953 circa, FJM 4230, Fig. 245). Viene in mente il romanzo *L'occhio* (1967) di Nabokov, dove l'autore inverte il geroglifico medioevale che presentava nel volto *O O*, il nome dell'uomo. E scrive *OJO*: la sparizione delle sopracciglia e il prolungamento del naso rovesciano il volto in apparato genitale. Dalle indagini svolte in passato si sa che Miró permuta e commuta le figure del suo universo per studiarne le proprietà; ma prova anche a sovrapporle, facendo coincidere, per esempio, il fallo con il seno, nella costituzione di un termine unico, quello di “mammella eretta” (Serie Barcellona, 22, FJM 8902, Fig. 246; *Donna seduta II*, 1939, Fig. 247). Hjelmslev parlerebbe di *contaminazione*:

due membri di un paradigma si confondono fino a formarne uno solo. Così in francese *comparoir* “comparire” e *paraître* “parere” si sono confusi e formano la parola nuova *comparaître*, oppure *mugir* e *beugler* danno *meugler* “muggire”; in italiano mucca è dovuto alla contaminazione di *muggire* e di *vacca*. (Hjelmslev 1970, p. 63)

Nel rappresentare una “mammella eretta”, l’artista inventa una “figura-valigia”: riunisce gli attributi dell’uomo e della donna e ne infirma la singolarità per produrre un nuovo unicum.

I genitali maschili si sottraggono agli esercizi di definizione del vocabolario. Nessuno dei paradigmi di segni degli anni quaranta li passa al vaglio e anche i disegni tematicamente pertinenti (*Gli innamorati*, 1940, FJM 1909b, Fig. 248; disegno, 1933-1934, FJM 1482b, Fig. 249) se ne privano, lo trasformano in un “significante zero”, “presente nel modo della sparizione” (Baudrillard 1987). Non è ragionevole pensare che ciò accada per il sopravvenire di tabù, finalizzati a purificare il lessico. Seno e genitali femminili restano presenti e nulla giustificerebbe l’interdizione, all’interno dello stesso sistema, di un organo ugualmente provocatorio e da sempre esibito. Sembra dunque che abbia potuto evitare l’esame di controllo. Lo si ritrova infatti nel 1941, all’interno degli studi per *La corrida* (1945), dove soddisfa il proposito, in seguito abbandonato, che “i fazzoletti che si agitano possano restare sulla tela, come un sesso maschile che si agita, però circondandolo di peli” (FJM 4451b, Fig. 181). Il pene doveva essere, cioè, l’emblema (generico) dell’entusiasmo. In rapporto alla storia del segno, la ricusazione del proposito nel quadro esplicita il naufragio di un’isotopia per l’emergere di altri modi di simbolizzazione. *L’abbraccio degli innamorati* (1942, FJM 1686a, Fig. 250), un souvenir delle opere della serie *Amore*, privilegia alla rappresentatività del segno – un miroglifico in quanto emblema – il suo essere in relazione. Questo souvenir non adegua al presente il passato, se non per inquadrare e focalizzare le parti coinvolte nell’amplesso. Anche l’attrazione reciproca, marcata come primo aspetto della copula, mantiene le caratteristiche che aveva. Insomma, è come se riguardo alla figura fosse stato detto tutto, e bastasse ora soltanto rafforzare le accezioni divulgate.

Trascorsa questa fase, che ha visto confermare il segno senza alcuna revisione, i genitali maschili rientrano negli usi del miró, e prendono di nuovo, indisturbati, il posto dell’organo dell’olfatto (*Contadino catalano*

*inquieto per il volo di un uccello*, 1952) o tornano *pleno iure* a orinare (*Personaggio che orina all'aria aperta*, 1967-1971, FJM 7779, Fig. 251).

È una scultura moderna il noto assemblage della Fundació Miró che, combinando insieme un attaccapanni, un ombrello e un ramo di eucalipto, dà vita a un brioso *Personaggio (con ombrello)* (1930-1931, replica 1973, FJM 7382, Fig. 252). Gli accostamenti, pur negli anni surrealisti dell'“assassinio della pittura”,<sup>56</sup> non sono casuali o automatici né producono soggetti onirici: pattuiscono ancora con lo spettatore l'evenienza di una libera nudità, burlesca nella proposta di un dritto pene di legno, congruo al resto del corpo. Il principio della combinazione di elementi ready made non va sottovalutato. Si tratta di rinnovare, con mezzi artistici, oggetti semanticamente impoveriti nelle prassi quotidiane, sottraendoli agli impieghi funzionali o anche solo al “canovaccio” del paesaggio. Che ubbidire a ogni impulso radunando quel che passa per la testa comporti nuove donazioni di senso, si stenta a crederlo. Non è così che opera il ready made. È ingenuo ritenere che la sua forza consista nel transito dal mondo comune all'istituzione museale. L'orinatoio di Duchamp è “ritoccato”, quanto meno perché gli si appone una firma. Il *Personaggio* di Miró, dal canto suo, non solo è a tutti gli effetti un artefatto, ma il suo spazio di riferimento sembra essere il mondo naturale, in una giornata di vento e pioggia. Sta lì senza avere nulla da nascondere. Si dà perciò una risposta affermativa alla domanda di Gianni Rodari se

la modernità non può far suo quel riso, non indecente ma liberatorio delle fiabe popolari, olimpicamente aliene da ogni ipocrisia, che non esitano a far uso di quello che si chiama “gergo escrementizio”, a suscitare il riso proibito, e a dare nella loro libertà notizia chiara di rapporti sessuali. (Rodari 2001, pp. 119-120)

L'ideogramma dei genitali maschili, segno “in negativo”, respinto al momento di individuare un'accezione semantica alternativa, ripreso a distanza di anni con lo stesso status degli esordi, fa riflettere sulle circostanze che determinano la configurazione di queste storie. Regole

<sup>56</sup> È Adolphe Basler a parlare per primo del desiderio di Miró di “distruggere l'industria pittorica”, in “Marges”, 15 febbraio 1927. Si veda Combalía 1990, p. 84. Nel dicembre del 1931, *Personaggio* appare di fronte a *Palla sospesa* di Giacometti nel numero di “Le Surréalisme au service de la révolution” dedicato alla nascita dell'interesse di Breton per l'“oggetto surrealista”. Si veda anche Miró 1931, p. 38.



e *decisioni locali* dettano le forme espressive e di contenuto di un segno, cosicché a volte il percorso può realizzarsi “sotto forma di una serie di esplosioni successive, che creano la sua totalità e ricchezza” (Grei-mas 2000b, p. 91). Dalla durata sincopata di questa storia scaturisce l’invariante di una *nudità libera e positiva*, perché costruita per essere la sola possibile, provocatoria nel non inglobare lo sguardo altrui, nel far finta di non sapere, nell’ignorare convenzioni e moralizzazioni. Ad atti di violenza sullo spettatore, che si posizionano sempre un po’ più in là dei limiti consentiti, che scommettono sul disagio di fronte a eccessi di misura, si contrappongono sollecitazioni che, pur facendo leva sul somatico, mirano però soprattutto a suscitare trasformazioni di ordine concettuale. Insieme al seno e alla vulva, i genitali maschili del miró deridono i tabù, invitano, per il tramite della burla, a normalizzare l’esibizione della corporeità. In campo teorico lo studio del miroglifico anticipa inoltre i punti chiave del prossimo capitolo, con il funzionamento del poema-dipinto *Étoiles en des sexes d’escargots* e il peso delle componenti testurale e materica nell’elaborazione dell’idioma. In particolare, però, l’analisi del miroglifico rafforza l’interesse per la rilevazione di *illocutivi* e *perlocutivi* in forma visiva. Citiamo un passo della teoria di Paul Klee per chiarire il problema:

Quando dei corpi si toccano, si manifesta una certa sete d’avventura; se questo non avviene, meglio mantenere la distanza, e la distanza dovrà mantenersi armonica. L’avvicinarsi e l’allontanarsi devono essere organici, armonici. Nei punti dove, in seguito alla mescolanza di cose dello stesso genere, insorgono complicazioni, dobbiamo fare particolare attenzione. Qui sta infatti la possibilità della libertà, qui si può uscire fuori dal seminato o raggiungere il massimo risultato artistico. La mancata riuscita può derivare dal fatto che non si è calcolato il reciproco effetto di cose diverse o che i valori non sono stati scelti bene. Questo vale soprattutto laddove le cose siano sovrapposte o accostate. (Klee 1970, p. 450)

È una preziosa riflessione sull’etica nei rapporti sociali e al contempo un’istruzione artistica per il “benessere” delle sintassi plastico-figurative. In una parafrasi: figura e persona non sono individui, ma membri di collettività che si attraggono o si respingono, combaciano o non si incastrano, vivono comunque in stato di reciprocità. Anche quando collimano, non smettono di agire, ma continuano a curare richieste

e risposte, sempre che ne valga la pena, che non siano stati commessi errori di valutazione. Ma questo accade – conclude l'artista – quando ci si limita al distacco, ad accostamenti o a mere sovrapposizioni, non se si va incontro e dentro le cose.<sup>57</sup> Il passo di Klee è molto fertile per le ricerche a venire. Qui si delinea un modello delle articolazioni sintagmatiche dell'opera ispirato alle maniere di comportamento nelle relazioni passionali. Regole non *in abstracto*, ma che nascono dall'esperienza del rapporto con gli altri, in un costante *aller et retour* tra pratica e teoria. Le modalità di montaggio impiegate nella *parole* visiva, a livello sia figurale sia iconico, vanno interpretate colmando il divario tra finzione ed esperienza, assegnando alle forme di “allontanamento”, di “armonia”, di “complicazione”, di “libertà”, il portato che esse hanno nell'interagire collettivo. È l'opera, intesa come *costrutto del sociale*, che può metterle in luce.

### *La stella*

Finalmente egli potrà spaziare con lo sguardo dentro di sé. Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo immenso ruotare d'una spirale luminosa? Vedrà navigare in silenzio stelle e pianeti sulle parabole e le ellissi che determinano il carattere e il destino? Contemplerà una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto? Apre gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli pare di averlo già visto tutti i giorni [...]. In fondo, il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui. (Calvino 1994, pp. 118-119)

Il miró insegna che non comunicano soltanto individui della stessa specie, ma abitanti di diversi sistemi, in cerca di contatti che, onorando la dimensione verticale, favoriscano “*rêveries* di sollevamento” (Bachelard 1989). Si è visto che gli slanci rappresentano l'invariante della condizione delle mani, anelito al /celeste/ tanto forte e irrealizzabile da provocare una decisa amputazione. Che cosa accade, però, dall'altra

---

<sup>57</sup> In questi termini va intesa la “sete di avventura”: ambizione, che si avverte con i sensi, verso ciò che accadrà, preferendo rischiare piuttosto che sapere quanto basta. Era Lotman a definire la propria ricerca un’“avventura semiologica”. Sulla stessa linea Bachelard ricorda che per avere “avventure di coscienza”, poiché questa in sé non può far variare la propria solitudine, occorre istruirsi al “tavolo dell'esistenza”. Si veda Bachelard 1981, p. 67.

parte? “Desiderio” è una parola composta che ha una diatesi intransitiva, cioè un attante soggetto, in stato di privazione per allontanamento (*de*), e un attante oggetto, che costituisce la mira e a cui non si resiste (*sidus, sideris*). Della prima “età”, appunto la mano, si è già raccontato il destino; è tempo di conoscere l’ideale per cui muore.

Tratto distintivo del miroglifico della stella è l’apparire, fin dall’inizio (*L’eremo*, 1924, Fig. 163), in una doppia versione, anche simultaneamente: come cometa, accompagnata dalla scia lungo la corsa, e come pluralità di asterischi, qui ridotti in polvere. A giudicare dal testo scritto che accompagna *Il carnevale di Arlecchino* (1925), la figura non è poi un puro oggetto di contemplazione, se il suo compito consiste nell’attraversare “l’espace bleu pour aller s’épingler sur le corps de ma brune” (Miró 1939, Fig. 315). Nel poema-dipinto prima analizzato, *Étoiles en des sexes d’escargots* (1925, Fig. 239), il parallelismo tra figure e termini linguistici che le denotano dà invece risalto alla proprietà fondamentale del segno, quella di essere *filante*. La stella diventa poi un soggetto di sanzione, degno sostituito di una corona che conferisce regalità (1929, FJM 955, serie *La regina Luisa di Prussia*, Fig. 253). Molti altri esempi la vedono non solo cooperare con gli umani, ma scomporli e ridistribuirne le parti, in proporzioni moderate (*Senza titolo*, 1930, FJM 919, Fig. 254) o radicali (*Senza titolo*, 1930, FJM 918, Fig. 255), a corpo consenziente (*Personaggio*, 1930, FJM 920). Poco più tardi si ritrova la variante iconica come componente fissa degli studi per la scenografia di un balletto mai realizzato: FJM 1082b – *Progetto di balletto (Ariel)*, 1933-1935, Fig. 256 –, denso di figure e descrizioni, è il “copione” più esaustivo dell’opera teatrale, il cui prologo avrebbe dovuto presentare, nel palco, una “ballerina nuda, con un velo trasparente che gioca con una stella”.<sup>58</sup> L’ideogramma ha un ruolo “coreutico” anche negli schizzi della serie *Segni e figurazioni* (1936, Fig. 257), paradigmi visivi che precedono gli anni clou della ricerca. La tecnica usata, un olio su carta coperta di catrame e sabbia, dà volume, consistenza e chiarezza alle figure, delle quali fa parte, trattata allo stesso modo, anche la firma, in alto a sinistra. Il quadro non reca traccia del progetto artistico ed espone invece

<sup>58</sup> Pere Gimferrer (1993, pp. 154-155) associa questi disegni a un elemento scenico di *Joux d’enfants*, spettacolo con musiche di Georges Bizet, libretto di Boris Kochno, coreografia di Léonide Massine, scenari e costumi di Miró, prodotto per i Ballets Russes di Montecarlo, dove fu per la prima volta rappresentato il 14 aprile del 1932. Gli schizzi sarebbero in particolare ispirati a un passo di *KRTU*, poema in prosa di Josep Vicenç Foix.

con cura gli elementi visivi, senza risolvere tuttavia il dilemma della distinzione tra *segni*, le unità linguistiche ricorrenti, e *figurazioni*, le figure occasionali, scartate dal novero degli ideogrammi. In base all'esperienza maturata, si può dire che stella, genitali maschili, genitali femminili e sole meritano l'appellativo di *segni*, sono miroglifici; il pianeta sulla destra e il personaggio con la testa di pesce sono invece figurazioni *variabili*, non ricorrono con la stessa intensità; resta da valutare il ruolo della firma, significativa sui generis che muta in relazione ai processi in cui è inserita. Ne parleremo nel prossimo capitolo.

Rispetto al motivo dell'autoritratto la stella è un elemento indispensabile: occhio luminoso nel ciclo di litografie eseguite in collaborazione con Louis Marcoussis (*Ritratto di Miró*, 1938, Fig. 50); tratto di azzurrinità nel panorama che esibisce un doppio sguardo (*Autoritratto II*, 1938, Fig. 47): rosso acceso, solare, e più profondo e sereno, blu appunto, come più spesso è il colore della stella nell'idioma. La pittura coglie metaforicamente ("viso raggianti", "occhi come stelle") e in concomitanza due modi di apparire del soggetto, la cui espressione trova linfa nelle qualità del mondo. La loro specificità risulta soltanto dal riconoscimento delle differenze: è in rapporto all'occhio-sole se l'occhio-stella diventa "concentrico, penseroso"; e, viceversa, è rispetto all'occhio-stella che l'occhio-sole spicca "eccentrico, vivo, possiede una forte nota di energia".<sup>59</sup>

Il miroglifico è blu in *Donne e stelle tra le costellazioni* (1939, Fig. 209), esemplare di una classe che la microtopografia testurale denota come "firmamento". È altrettanto blu, al pari dell'occhio rivolto alla scala dell'evasione e parte di una mano tesa in alto, nel *Notturmo* del 1940 (Fig. 213), in cui congiunge gli attori femminili; e lo è ancora nella variante contestuale di *La stella del mattino* (1940, Fig. 258), dove la morfologia dell'astro, a quattro punte, con una chioma sottosopra al posto della quinta e solo un lembo di colore, manifesta l'aspetto incoativo del levarsi, l'essere appena sorta. La versione ad asterisco, invece, ripe-

---

<sup>59</sup> Kandinskij ci ha lasciato molte osservazioni importanti sui contenuti cromatici, a partire da quello che nella riproduzione artistica chiamava "valore interno della natura". Ha anche tenuto conto della possibilità di contagi, transizioni, combinazioni e sopralfazioni. Pertanto "il verde è quiete senza orientamento, perché nasce dall'incontro del giallo, forza eccentrica resa più fredda, e del blu, attenuato nella sua concentricità [...]. Nelle mescolanze, verso il giallo è sottratto al suo equilibrio, diventa giovanile, gioioso; immerso nelle profondità del blu, diventa serio e penseroso" (Kandinskij 1974a, pp. 113-114).

tuta a grandezze diverse, costella gli sfondi di molti enunciati. Nelle incisioni della Serie Barcellona (1944) può servire a creare frequenze di pieni alternati a vuoti (42, FJM 4959, Fig. 259), a interrogarsi sul senso dell'ubiquità (36, FJM 8903, Fig. 178), a ragionare sulle modalità di rappresentazione della trasparenza (7, FJM 4818, Fig. 260). Opera emblematica per comprendere le relazioni tra stelle e umani – e quindi la dinamica del desiderio – è *Donne, uccello, stelle* (1942, Fig. 210). Qui le topologie aeree presentano corpi fluttuanti in tutte le direzioni e rispondono strategicamente all'abbandono della terra ferma e alla sperimentazione di nuove prospettive e inquadrature: le divergenze di dimensione, intensità e consistenza del tratto dipendono per esempio da distacchi gradualmente, dal primo piano a una profondità e lontananza dalla posizione dello spettatore. In questo senso le costellazioni operano in maniera molto simile allo spazio stellato di *Un colpo di dadi* (1897) di Mallarmé: come i punti sui dadi, offrono la possibilità di una “scrittura” all'inverso.<sup>60</sup>

Di primo acchito saremmo tentati di attribuire al firmamento di stelle un ruolo accessorio, decorativo, di riempimento dei vuoti. Ma chi conosce l'opera di Miró sa che il problema del vuoto non lo preoccupa e gli interessa invece in quanto campo non vincolato alla pratica del segno, espediente per riflettere sulle implicazioni dell'*etere*, come area di ampio respiro, profonda e rarefatta. Così, molti ritagli di cielo notturno, con i loro abitanti ufficiali, accolgono temporaneamente figure umane dispensate dalla forza di gravità, messe nelle condizioni di saggiare nuove posture. L'artista, inoltre, valorizza la differenza tra solido e gassoso e arriva a concepire una soluzione intermedia, l'attraversamento della “barriera ottica” del corpo, grazie alla trasparenza – ci si riferisce alla litografia 7 (FJM 4818, Fig. 260) della Serie Barcellona. La testura simula gli strati di spessore dell'atmosfera, neutralizza l'opacità e lascia apparire le stelle.

Il miroglifico è figura immancabile nei paradigmi di segni degli anni quaranta. La variante astratta è sempre in numero plurale, mentre l'iconica è singolare (disegno, 1940, FJM 1821, Fig. 227) e incrocia solitamente altri personaggi (disegno, 1940, FJM 1820b, Fig. 261). In *Le ali di una rondine...* (1940, Fig. 30) l'intersezione tra l'astro e il collo della

---

<sup>60</sup> Le righe finali di *Un colpo di dadi* riproducono la costellazione dell'Orsa maggiore, con la linea curva di tre stelle e il rettangolo di quattro stelle.

danzatrice e l'analogia con la configurazione radiale del corpo della donna traducono i riflessi mobili e cangianti dell'iridescenza. La scena che illustra una delle pagine interne della rivista "L'usage de la parole" (1940, FJM 6987, Fig. 262) mostra l'ideogramma in posizione dominante, nelle sue diverse forme di manifestazione: come sostituto delle mani, le quali, secondo il modello della veridizione di Greimas (1974), negano l'"essere" per "sembrare"; come variante iconica, attante individuale al pari della luna e del sole; come variante ad asterisco, esemplificativa di un gruppo corale.

A eccezione di poche e tarde circostanze, in cui però si perde la proprietà cromatica del blu (*Donna davanti alla stella filante*, 1974), negli anni cinquanta rimane un'unica tipologia, quella astratta, che assorbe, nonostante le differenze di natura, l'aspetto singolare della stella iconica. La si incontra nella fitta trama di *La capigliatura disfatta dalle fulgide costellazioni* (1954), dove, alla consueta procedura di rappresentazione del movimento, con traiettorie a piccoli punti o a tratti ravvicinati, si aggiungono i tremori e lo sgomento della luna e della figura umana, con la chioma scompigliata per il fulgore delle stelle, la proliferazione di fumi, nebulose e vapori atmosferici, alla luce della notte. Gli effetti della prassi enunciazione, i risultati delle operazioni di frottage, colatura, sbiancamento, logoramento, bucano di nuovo la superficie del racconto. Animano lo spazio celeste restituendo effetti di emergenza e di immersione, ma preservando zone d'ombra al vuoto, dentro cui si percepisce una viva mobilità. Il miroglifico qui è il reggente. Gli capita però di doversi difendere, quando per esempio sosta nello stesso luogo più del previsto e la luce del sole gli procura allora dolorose conseguenze (*Il bagliore del sole ferisce la stella tardiva*, 1951, Fig. 263). La tecnica dell'incisione, praticata a punti e macchie su uno strato di caseina, crea profondità e dà l'idea di una scottatura.

La variante astratta subentra alla variante figurativa anche nelle interazioni con l'essere umano. Del passato mantiene il principio dell'incrocio, quasi un "intendere attraverso"<sup>61</sup> (*Donna nella notte*, 1973, Fig. 264), senza che ciò comporti la scissione dal collettivo di riferimento, la volta celeste (*Donna nella notte*, 1976). La stella a cui l'uomo si rivolge,

---

<sup>61</sup> Leroi-Gourhan (1986, p. 126) registra la presenza, nell'arte rupestre primitiva, di un segno formato da sei tratti disposti a stella. Anche qui ciascuno dei tratti può dar luogo a una figura diversa, per associazione con uno o più tratti o per disgiunzione.

oggetto del suo desiderio e interlocutore, è ora la medesima che compone una galassia. Si spiega così la commutazione del cuore con la stella, osservabile soprattutto in scultura. È la prova, sul piano modale, di una disposizione al volere, di una tensione alla ricerca che resiste, mentre gli organi del comportamento e della sensibilità operativa vengono meno, legittimando l'atto significativo di apertura al mondo (*Personaggio*, 1969, FJM 7305, Fig. 265). Come nota Leroi-Gourhan:

il peso del corpo è percepito attraverso i muscoli e si combina con l'equilibrio spaziale per inserire l'uomo nel suo universo concreto costituendo, per antitesi, un universo immaginario in cui peso ed equilibrio sono aboliti. Acrobazia, esercizi di equilibrio, danza, manifestano in larga misura lo sforzo di sottrarsi alle concatenazioni operative normali, la ricerca di una creazione che rompa il ciclo quotidiano delle posizioni nello spazio. (Leroi-Gourhan 1977b, p. 277)

In un orizzonte diacronico, un segno è la storia di ciò che ha gradualmente conquistato, ma anche di quel che ha perso o non può recuperare. L'opera che chiude il racconto della stella, memorabile per la maniera con cui riflette sull'esperienza del cielo, è l'imponente vetrata costruita per il coro e la navata della Cappella reale di Saint-Frambourg a Senlis (1986-1987, Fig. 266).<sup>62</sup> Cambia la tesi che la pittura su vetro restituisca forme piatte, ornamentali e immobili se lo spazio inventato è "fatto di aria"? L'ubicazione dell'opera, molto in alto, e l'artificio della materia trasparente smaltata di blu, lasciano percepire la qualità di una terza dimensione fenomenologica. Le stelle ad asterisco e le altre figure, contrappunto musicale, frammenti di colore in contrasto, appartengono al piano dell'enunciato; ma rimane indecidibile stabilirne i limiti. Non si capisce infatti, data la peculiarità del materiale, perché dovremmo ritenere "cielo" solo la configurazione cromatica della struttura e non l'atmosfera che visivamente penetra attraverso, secondo precise angolazioni. Le vetrate di Saint-Frambourg sono il tessuto di una superficie la cui sostanza mette in presenza l'elementale dell'aria, sua indispensabile profondità, e il fenomeno della luce, che,

<sup>62</sup> Nel 1975 Georges Cziffra, il grande pianista ungherese, decide di far restaurare l'edificio, che in seguito alla sconsacrazione è diventato un parcheggio, e di trasformarlo in una Fondazione destinata a sostenere i giovani interpreti. È lui ad affidare a Miró l'incarico di decorare le finestre. Si veda Dupin 1993, pp. 401-402.

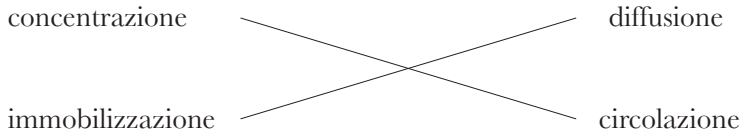
filtrando, si erge a vero operatore di coerenza globale per il funzionamento dell'opera. Il concetto di trasparenza merita alcune precisazioni. César Jannello (1984) e José Luis Caivano (1991 e 1996) notano come, storicamente, le illusioni visive abbiano riguardato la distorsione della forma o della prospettiva, il colore e il movimento, ma anche la distribuzione spaziale della radiazione luminosa.<sup>63</sup> Poiché la luce può essere trasmessa o riflessa e in forma limitata o diffusa, i teorici, articolando le possibilità, distinguono: la trasmissione limitata (trasparenza), la trasmissione diffusa (translucidità), la riflessione limitata (specularità), la riflessione diffusa (opacità). Aggiungono poi la “sensazione del nero”, dovuta a un assorbimento di luce relativamente alto. Il sembiante degli oggetti “trasparenti”, “translucidi”, “speculari” o “matti” è complessivamente ricondotto dai due studiosi all'espressione *cesia*, della quale si individuano tre principali variabili: la “permeabilità” (trasparente/opaco), la “diffusione” (nitido/torbido), l’“assorbimento” (chiaro/scuro). In sintesi, l'oggetto, con le sue proprietà immanenti di forma, colore e testura, mostra sembianze diverse al variare della *cesia*. Reattivo a condizioni di illuminazione e di osservazione, cattura o si arrende, estorce o soccombe, senza che questi stati di rinuncia o di conquista siano definitivi. Spostando l'attenzione sul fenomeno, Caivano è costretto a risalire ai type e ad accantonare la ricerca di marche di appartenenza. La *cesia* non è consustanziale all'oggetto. Nel suo caso è urgente spiegare i processi che, nelle contingenze del mondo naturale e delle disposizioni somatiche del soggetto, declinano il divenire di figure nell'*hic et nunc*. Perciò – osserva l'autore – il vetro, che guardato dalla parte opposta al raggio incidente è trasparente, diventa configurazione specchiante se lo si osserva dal lato di provenienza della luce. Caivano, offrendo poi esempi eterogenei di rappresentazione discorsiva della luce, correla le tipologie individuate a forme semantiche di /occultamento/, /seduzione/, /protezione/, /distanziamento/.

Su queste tematiche la semiotica postgreimasiana ha il suo punto di riferimento nel prezioso contributo di Jacques Fontanille (1995).

<sup>63</sup> Ernst Gombrich ha in particolare riflettuto su problemi quali il colore della luce o il rapporto tra ombra e luce (Gombrich 2002 e 1996). Sulla *metábasis* tra la natura della luce e i suoi poteri simbolici, che trasformano la visione in una struttura conoscitiva, si veda Franco Bernabei, *La luce nella critica d'arte moderna: forma e simbolo* in Bernabei 1996: “La luce non è un semplice mezzo, uno strumento, che sarebbe dunque una volta di più subordinato ad altri ordini di conoscenza, ma coincide con l'arte in quanto forma del visibile” (ivi, p. 121).



Lo studioso francese articola le analisi delle deformazioni del visibile sulla base di quattro effetti di senso costanti e comuni, il “bagliore”, l’“illuminazione”, il “colore” e la “materia”, e vi rintraccia specifiche proprietà di contenuto, la /quantità/, la /spazialità/ e l’/intensità/. Constatando che gli stati di luce manifestano differenti tipi di modulazione, /chiudente/, /aprente/, /sospensiva/ e /corsiva/, Fontanille elabora il quadrato dei seguenti stili tensivi:



Rispetto alla categoria trasparenza/opacità, il semiologo considera la lotta tra forza dissolvente della luce e forza di coesione della materia. In particolare, nell’analisi di *Elogio dell’ombra* di Junichiro Tanizaki, Fontanille definisce la profondità come

uno degli effetti ricorrenti dell’oscurità, secondo un ordine non geometrico né prospettico, ma attinente le qualità e lo spessore della materia, che ci separano, al momento e dal luogo in cui cerchiamo di coglierli, dagli oggetti, percettivi o cognitivi (possiamo parlare tanto della profondità di un pozzo che della profondità di un sentimento o di un pensiero). L’effetto di profondità risulta insieme dall’eterogeneità figurativa e dalla gerarchia tra gli elementi mescolati. Se nel mondo del senso comune la trasparenza è trasparenza alla luce, nel mondo dell’oscurità la trasparenza di una materia omogenea (l’aria, i minerali, l’acqua) è trasparenza all’oscurità. (Fontanille 1995, pp. 175-176)

Tuttavia, occorre ricordare che la consistenza di una materia è omogenea solo raramente e che ciò che si frappone costringe il mondo ai suoi vincoli: offre non una visione delle cose, ma la scelta del modo di visione di quelle cose, mediata da *ostacoli*. Si pensi, oltre al vetro, alla dinamica della bolla di sapone: figura mobile, che riporta sembianze iridescenti e liquide e, trasparente per lo spazio del suo al di là, riflette in concomitanza ciò che le sta dinanzi.<sup>64</sup> Restituisce il mondo a sua

<sup>64</sup> Per una riflessione appassionante sul tema delle lamine di sapone si veda Emmer 2009.

immagine, con i propri confini e ritmi. Ha punti di vista e di fuga, seleziona e riduce, muove e muta. Forse per questo il suo potere ha i minuti contati. Un pensiero che recuperi l'esperienza della bolla di sapone per trasformarla in un dispositivo di senso può mostrare equilibri e conflitti tra apparire e trasparire, giocare sui paradossi dell'essere nella veridizione. Esperimenti congeniali al fare di Miró,

pittore brioso e senza abitudini. Sulla ruota affilata della felicità, è il seminatore di ricompense e di scintille. E nelle pieghe del lutto ha bellezze tali da rianimare Osiride. Già da molto tempo, a questo forestiero sottile, la meccanica celeste ha mostrato le sue fronde, il suo labirinto e i suoi caroselli. (Char 1961, p. 16)

La stella è il miroglifico combinatorio per eccellenza. Duplice per buona parte della sua storia – icona singolare di contemplazione, ma anche asterisco plurale collettivo, complemento di luogo che identifica le costellazioni –, il segno riunisce più tardi funzioni e proprietà nella variante astratta. Attraverso le sue vicende, l'artista sonda l'habitat celeste e progetta volumi e superfici in mobilitazione. Lo studio dei fenomeni atmosferici interessati porta a un approfondimento della nozione di trasparenza.

### *L'occhio*

L'ultimo appuntamento con la dimensione somatica umana riguarda la figura che più di ogni altra informa sui meccanismi di significazione del miró: l'occhio. Chi ha seguito la costruzione del vocabolario ne avrà registrato la presenza costante nelle opere: frontale, multipla e ubiquitaria. Il miroglifico dell'occhio invita a riflettere non tanto sulle dinamiche di interazione innescate con lo spettatore, ma sulle norme elaborate per il corretto apprendimento di questo linguaggio visivo. Si intuisce che il ruolo dell'occhio va oltre il richiamo e la vettorialità di una Medusa che ci guarda in faccia (Benveniste); funziona da *vademecum* per sapere esattamente cosa e come guardare. Pertanto si moltiplica e sposta di continuo la sua sede, pur mantenendo la pronominalità io/tu. Verificata la natura relazionale, performativa e spesso asimmetrica degli atti di discorso del miró, prepariamoci a capire come ne veniamo coinvolti, presi di mira e guidati: le opere programmano l'esercizio delle nostre competenze.

Paradossalmente, inaugura la storia una scena di negazione del senso della vista. In *Nudo davanti allo specchio* (1919, Fig. 267), infatti, il tema dello sguardo, schiuso dalla presenza dello specchio, è subito anestetizzato da un non volere, esplicito nello sbarramento delle palpebre. Conta forse, in merito, l'analogia stabilita con la forma del seno, bilanciata dall'allusione al tatto, che l'analisi di un'opera affine, il *Grande nudo in piedi* del 1921 (Fig. 96), ha già evidenziato. Ma qui si impone, inoltre, la valorizzazione dello sguardo del corpo, cogente rispetto ai tempi di percezione dello spettatore e in un processo che ha i caratteri della scoperta graduale. “Gli specchi si svuotano, ecco la pelle, fine e sensitiva [...], porta addosso molti occhi indefiniti” (Serres 1985, p. 35).

Trapiantato nell'ecosistema contadino, ma non nella dualità che lo contraddistingue, l'occhio, secondo le stesse parole di Miró, è capace di rendere un albero personaggio umano, “persino inquietante” (Miró in Raillard 1978, p. 61).<sup>65</sup> Così, in *Terra arata* (1923-1924, Fig. 87), le grandi proporzioni degli organi somatici suppletivi nella chioma dell'albero e, all'opposto, l'idea di piccoli recettori visivi sparsi nei singoli membri (le pigne), conferiscono alla pianta un'animazione che risulta però estranea, non congenita, né realmente assimilata: si sente la forzatura di una propriocettività umana attribuita alla forma di vita di un albero. Da questo punto di vista è apprezzabile la rilettura di *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (1923-1924, Fig. 88): l'occhio, accanto al carrubo, rimane di pertinenza del contadino, che lo ha consegnato alla terra, magnificazione di un dovere di lungimiranza. Negli stessi anni la figura si autonomizza e comincia a essere una sorta di “pedina”, per esempio in *La famiglia* (1924, Fig. 170), dove, rispetto alla funzione che svolge nelle facce del padre e del gatto, emerge la sua accezione di meta-segno, in termini morfologici e spaziali. Tale competenza cresce al punto da distorcere frequentemente l'organizzazione dell'opera, soggiogando l'attenzione dello spettatore con “occhi che cadono come una pioggia di lire” (Miró 1939). In *Il carnevale di Arlecchino* (1925, Fig. 114) ci sono sguardi disseminati ovunque nello spazio, installati nella scala, negli insetti, negli animali, nelle figure antropomorfe e in quelle geometriche. Su questa pluralizzazione incide l'immaginario degli affreschi d'età romanica nell'abside della chiesa di Santa Maria d'Àneu (fine XI

<sup>65</sup> Si è riportata la citazione completa del giudizio dell'artista nel contesto dell'indagine del quadro. Si veda *infra*, § 2.1.1.

secolo) e a Santa Eulàlia d'Estaon (fine XII secolo), che Miró tiene con sé, sotto forma di riproduzioni in cartolina ancora oggi visibili nel suo studio, a Palma di Maiorca.

Quando invece il miroglifico appartiene all'universo delle storie raccontate, li instaura visibilmente la forma più completa di reciprocità. I suoi movimenti manifestano l'umore momentaneo nella stabilità del carattere, sono indicatori di istinti passionali. Nello stile tipico delle *Pitture selvagge* degli anni trenta si sviluppa una mimica facciale che comunica innanzitutto per mezzo dell'occhio (*Corda e personaggi*, 1935, Fig. 268), spalancato nel terrore o interamente rosso di voluttà, in combinazione con le movenze delle braccia e la postura della testa, o con la sola pupilla infiammata e il contorno marcato di nero, in atteggiamento furibondo. Se il quotidiano ci fa sgranare gli occhi in diverse occasioni, nel reagire a eventi che suscitano sorpresa, sgomento o stupore, la capacità di scorgere differenze scartando congetture improbabili si affina di fronte al fatto compiuto (*Testa d'uomo*, 1937, Fig. 269). La bocca leggermente aperta, non sorridente, e la linea che serra il profilo, annullano l'eventualità della ripulsa, negativa, ma respingono anche la possibilità positiva della meraviglia; piuttosto, esprimono sbigottimento rispetto a un'incognita. A testare l'elasticità dei lineamenti del volto, suscettibili di deformarsi fino alla maschera, interviene *Una goccia di rugiada...* (1939, Fig. 150); al centro domina la risposta infastidita dell'occhio. *Nocturno* (1940, Fig. 213) vi iscrive invece l'istanza di desiderio applicando alla pupilla di un personaggio il trattamento cromatico riservato alla mano e alla stella.<sup>66</sup> Negli autoritratti, poi, la figura organica è sostituita dagli ideogrammi celesti che incorpora, o proiettata e personificata nel paesaggio; i bozzetti del 1938 (*Autoritratto*, FJM 1531, Fig. 55) rivelano differenziazioni gerarchiche della figura dell'occhio, che è in questo caso attore (sul masso, rivolto alla scala), lessema (posto di fronte e sorretto da un piolo) e metasegno, enucleato e racchiuso tra le montagne.

---

<sup>66</sup> Bianca come il tratto di contorno, ma allo stesso tempo parte della zona circoscritta, la firma gioca sul potere di entrare nell'avvenimento senza però correre rischi, rimanendo incolume, simulacro alla frontiera. Si ribadisce l'esigenza di uno studio accurato sul "peregriinare" della firma, attraverso il passaggio dal "cosa", "marca che attesta, *in absentia*, la realizzazione della prova, il compimento e la 'giustizia' dell'opera" (Calabrese e Gigante 1989), al "come", per quali invenzioni e in che tipi di assetti. La semantica del discorso pittorico ha anche in questo caso bisogno degli strumenti di una retorica visiva.

La ricca dimensione cognitiva implicata nel miroglifico emerge soprattutto al tempo della Serie Barcellona. Qui, infatti, si instaurano diversi regimi di interazione, in un confronto di posizioni modali tra un attante informatore fornito di un ipersapere (l'occhio che tutto vede), degli attanti osservatori e astanti testimoni coinvolti nell'enunciato. Si apprende, per esempio, il tema dell'*anelito al mondo celeste* (Serie Barcellona, 5, FJM 4810, Fig. 270), seguendo il percorso tracciato dal ripetersi dell'occhio informatore, guidati dall'atto di osservazione del personaggio in alto e assumendo la riorganizzazione di questo sapere grazie al soggetto che ne struttura il campo. Nei movimenti che compie, inoltre, l'occhio metasegno può indicare la giusta direzione (alla volta delle stelle, a sinistra) e impedire quella errata (a destra verso il sole); è un *indessicale*, una freccia che aiuta a definire con esattezza l'ideale della ricerca: nella relazione tra il soggetto e due oggetti, nella differenza tra due oggetti, nella definizione di un metavalore, ovvero della preferenza dell'uno rispetto all'altro. È poi straordinario scoprire le dinamiche di regolazione degli sguardi nel "dibattito" sulla trasparenza (7, FJM 4818, Fig. 260). Qui una coppia di indicali è appostata sulla pelle dell'evento: interpellati dagli sguardi interrogativi dei due personaggi, istruiti dall'espressione incredula dei partecipanti simmetrici ai lati, siamo indotti a contemplare il risultato di uno schermo che diventa spettro. La presenza di "spie" nel resto del corpo e il rilievo dato al contorno specificano che il "prodigio" si limita al viso. Il medesimo network di ruoli si ritrova infine nell'argomentazione di un delicato teorema, quello inerente l'apprezzamento primario, il giudizio di gusto, non falsificabile perché insindacabile. Con un certo rossore, il personaggio femminile a destra della scena (16, FJM 4852, Fig. 271) si accorge del ribrezzo provocato nell'altra figura e direttamente confessato allo spettatore. Una rima iconica, in basso, chiarisce che di un simile rifiuto è già stato vittima un terzo attore, il quale, respinto da una donna (come si vede dalla chiusura della vulva nella sua direzione), mortificato si sta allontanando. Il metasegno, nei dintorni degli organi sessuali, informa che in entrambi i casi c'è antipatia fisica.

Alla fase del collaudo l'ideogramma arriva dunque ben equipaggiato, pronto a essere rifinito per nuove applicazioni. Una classe di paradigmi visivi mai citata (disegno, 1942, FJM 1871, Fig. 272; disegno, 1942, FJM 1873) merita attenzione per la scelta di un supporto come la carta del quotidiano "La Vanguardia española", che l'artista preleva

dal sociale e di cui si appropria rinnovandone il senso. “Avanguardia spagnola” diventa un marchio di qualità del suo linguaggio. Dopo essere stato confermato in prove dello stesso genere (disegno, 1940, FJM 1892a, Fig. 28), ottenuto il possesso del volto (*Ballerina*, 1940, FJM 4522b, Fig. 273), il miroglifico convince lo spettatore a identificarsi con uno dei ruoli attoriali di *Le ali di una rondine...* (1940, FJM 1907a, Fig. 30). La sua competenza osservativa, riflessa nel corpo della donna, è il nodo sintattico centrale del poema: rappresenta l’incanto e contemporaneamente incanta lo spettatore. Un’altra accezione dell’occhio affiora nelle prime prove di *La corrida* (1934 circa, FJM 1346, Fig. 274), risalenti a circa dieci anni prima del quadro. Qui si accenna all’idea, sviluppata poi nel 1941 e che i taccuini documentano, di “ferite del cavallo come occhi immensi”.<sup>67</sup> L’artista discute cioè dell’assimilazione delle palpebre alle fessure che lacerano la pelle. Le lesioni riportate mettono a nudo non la carne molle, ma occhi subito attivi, pronti al *débrayage* della dimensione figurativa delle cose. Se nel corpo gli occhi sono ripiegamenti, come le labbra, le narici, la vagina, l’ano, privi di protezione, le immense repliche del segno, altrove create lavorando sulle variazioni intensive ed estensive del tatto, impiegano l’organo della vista per mettere a fuoco il rapporto con la carne, lasciando emergere qualità interiori che “non sono quindi, come dice Hegel, un ‘buco nell’essere’, ma una fessura, una piega che si è fatta e può disfarsi” (Merleau-Ponty 1965, p. 289).

Con l’ipotesi che l’occhio sia la sede delle animazioni del corpo, attraverso una membrana vitrea, si considera anche *Cifre e costellazioni innamorate di una donna* (1941, Fig. 167). Lo spiraglio da cui la sfera sensibile dell’io si affaccia al mondo è collocato all’altezza del cuore. In questo *enacting* gioca un ruolo notevole la dimensione cromatica. Il concetto proposto da Varela, Thompson e Rosch (1992, p. 20) di “azione incarnata”, “azione seguendo la quale il ‘mondo per sé’ e il ‘sé’ emergono insieme”, si esprime attraverso l’omogeneità tonale dell’occhio agli eventi di cui è parte. In *Allo spuntare del giorno* (1946, Fig. 197) sono sì le direzioni e le posture, ma soprattutto le discontinuità rosse, concentrate negli sguardi, a definire i modi di presenza all’esperienza. Intanto, per diversificare il repertorio delle tipologie di interattività, si insedia una nuova variante del miroglifico, più astratta e però vincolata al duale,

<sup>67</sup> Joan Miró, FJM 1366, quaderno FJM 1323-1411, 1941, in Picon 1980, p. 31.

unicamente destinata allo spettatore. Ricorre nella stessa opera, con una modifica figurativa – l’istanza di osservazione è a testa in giù – e ricopre un ruolo interno al discorso. Le tonalità di colore possono anche esibire, con rime e contrasti, differenze positive e negative nel potenziale tensivo. Esempiare è in questo senso il reticolo di relazioni di *Il sole rosso arrostisce il ragno* (1948, Fig. 192), dove l’opposizione chiaro/scuro, ai gradi massimi della saturazione, e abbinata a uno schema di posture, traduce stati prossemici e timici dell’occhio rispetto al sole: chiaro per una prospettiva lontana, riparata e che rinuncia alla meta, scuro se si insiste nello scopo o addirittura tenta il sopralluogo; chiaro quando il valore investito nell’oggetto, o nello stesso movimento di ricerca, resta positivo, scuro se diventa deleterio. Il quadro ha il sapore di una *fabula* con un preciso insegnamento morale sugli eccessi e le misure dell’agire, e reca un messaggio intimidatorio negli effetti subiti dagli stessi osservatori interni.

La variante iconica lascia quindi il campo a due toni paralleli, con o senza pupilla, e dagli anni cinquanta l’innovazione stilistica sollecita diverse trasformazioni. *Pittura* (1953), per esempio, accorda un punto di vista ai due attanti testimoni, dotati di braccia e di mani, e lo nega al terzo, conferendo all’assenza di sguardo una marca disforica. Scompaiono poi struttura e involucro del corpo, mentre resiste l’ordine delle funzioni sensoriomotorie visive (*Personaggi*, 1962, FJM 7768, Fig. 275). L’ideogramma ha smesso infatti i panni dell’attore di enunciati, non ha più molte storie alle quali partecipare, e l’unica possibilità di permanenza narrativa gli viene dallo spazio in comune con il pubblico (*Personaggio, uccelli*, 1973-1977, FJM 7822, Fig. 276). È una forma di sopravvivenza che permette una tale libertà di espressione (*Testa*, 1974) da non riuscire a gestirne gli impeti di minaccia (*Testa II*, 1974, FJM 4780, Fig. 277).

La scultura fornisce altri tipi di risposte. Nella corteccia di un tronco d’albero (*Pittura*, 1973, FJM 4746, Fig. 278) la figura isolata dell’organo ridesta, da un lato, la memoria delle “scelte affettive” degli anni venti (Miró in Raillard 1978, pp. 60-61), quando, per animare la natura, l’artista ricorreva a sensazioni umane, dall’altro, l’idea di un isomorfismo con i ritmi biologici di ciò che, infine, si riconosce come alterità. Nella ceramica a tutto tondo, giochi di composizione elevano al grado massimo il bulbo oculare (*Personaggio*, 1978), mentre, all’opposto, il bronzo dipinto è occasione per un assemblaggio che fa filtrare l’aria dalle due aperture praticate nelle orbite di una faccia. Gli occhi, in *La carezza di un uccello* (1967, FJM 8646, Fig. 279), sono finestre i cui orizzonti appaiono

naturali. Questo è il nostro punto di vista verso la statua. Qual è, invece, l'intenzionalità che muove la statua nella nostra direzione? Lei con che occhi ci osserva? Le appartengono gli occhi che osservano? Strano a dirsi, ma da queste fessure sembra che sia il mondo, autonomamente e nello stato aeriforme di uno dei suoi elementi, a scrutare noi diventati oggetti.

Una sola competenza pragmatica, quella dello sguardo, si diffrange, attraverso il medium dell'occhio, in molti tipi di fare cognitivo: a dimostrazione che se vedere è un modello di sapere, la conoscenza, nella maggior parte dei casi, è diffusa.

Per me l'occhio è un elemento mitologico. Cosa intendo per mitologia? È qualcosa che ha in sé un carattere sacro, come un'antica civiltà. Anche un albero è mitologico. Un albero non proviene da un regno vegetale. È qualcosa di umano. Un bell'albero respira e ti ascolta; si innamora dei suoi germogli quando diventano fiori e dei fiori quando diventano frutti; resiste al vento e ti ama. Per me questa specie di presenza umana nelle cose è mitologia [...]. E in fondo, quello che dipingo è questa mitologia. (Miró 1974, p. 15)

Uno stesso segno esprime concetti e informa sulla maniera in cui apprenderli. Perciò questa storia racconta sia la genealogia dei contenuti dell'ideogramma, sia l'oneroso incarico, a un livello superiore, di istruire lo spettatore. Si è tentato di esplicitare l'orchestrazione di ruoli e modi dell'occhio – attore, attante, metasegno – nell'argomentare questioni quali la trasparenza, il desiderio, il giudizio estetico. Mentre si precisa la sua attitudine strategica, cresce l'essere vetrina del sentire di qualcuno, un personaggio antropomorfo, un albero, l'artista stesso. Questa invariante, il fatto di apparire *contenente di contenuti*, spiega l'artificio della pittura di “mettere occhi ovunque: negli orecchi, nel ventre, nei polmoni”. Per Deleuze, che ne parla a proposito di Francis Bacon, *soggettivamente* la pittura investe il nostro occhio, il quale cessa di essere organico per divenire organo polivalente e transitorio; *oggettivamente* essa erige di fronte a noi la realtà di un corpo, con linee e colori svincolati dalla rappresentazione organica: la pura presenza del corpo sarà allora visibile e l'occhio, al tempo stesso, sarà l'organo deputato a tale presenza. Pertanto,

anche nel caso di un solo corpo o di una sensazione semplice, i livelli che tale sensazione necessariamente attraversa costituiscono già accoppiamenti,



diagrammi di sensazioni: sono queste a innescare la lotta o l'abbraccio, e non l'inverso. (Deleuze 1995, pp. 127-128)

Nel sistema dell'artista spagnolo l'intuizione di Deleuze si concreta in un simulacro mobile e ubiquo dell'occhio, in "ferite della pelle" che coniugano le due prospettive, enunciazionale ed enunciativa. Eccone i vantaggi: dentro quegli occhi polivalenti e transitori che spetterebbe a noi disseminare, la pittura medesima esprime un sentire dalla cui contingenza nasce la realtà di un corpo. La timia che è a fondamento di questa presenza svolge subito una mansione pragmatica, perché diventa luogo per un *dialogo tra istanze*.

Ora è ridicolo pensare che uno, avendo l'encefalo, ne dirami un nervo come fosse una lenza tirata al buio e finché non gli spuntano gli occhi non possa sapere se fuori c'è qualcosa da vedere o no. Io di questo materiale non avevo niente, quindi ero il meno autorizzato a parlarne; però mi ero fatto una mia idea e cioè che l'importante era costituire delle immagini visuali, e poi gli occhi sarebbero venuti di conseguenza [...]. Così la vista, la nostra vista, che noi oscuramente aspettavamo, fu la vista che gli altri ebbero di noi. (Calvino 1993, pp. 156-159)

### *La spirale*

A tener fede al proposito iniziale, il novero dei miroglifici con l'occhio è completo. C'è però un segno che intenzionalmente non si è classificato. Si tratta di una figura a sorpresa per il lettore, avvistata nei mutamenti qualitativi del corpo alle prese con piroette e rotazioni della danza. Più che un oggetto, è un principio fisico, che riguarda un modello spaziale, ma anche una modulazione nel tempo, un'energia dello sviluppo e inviluppo di una linea, per movimenti di espansione o contrazione reversibili. Si sta parlando della spirale. Il dizionario del Battaglia<sup>68</sup> ne dà la seguente definizione: spirale è "ciò che si avvolge a spire, secondo un andamento curvo o elicoidale". Più precisamente, in geometria, è la curva che ruota attorno a un asse, a gradi differenti di distanza o di prossimità ("elica" quando ruota attorno a una superficie cilindrica o conica, intersecando tutte le generatrici con un angolo costante). Ne

---

<sup>68</sup> Si veda Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961-2002, 21 voll.

è nota la forza applicativa in campi come l'astronomia, la ginecologia, la botanica, l'economia, l'aeronautica, la meccanica degli orologi, l'architettura, lo sport. Galileo si rifaceva a un trattato di Archimede dal titolo *Spirali*. Non vanno dimenticati i rapporti che il principio intrattiene con i motivi della voluta, del vortice e del labirinto. Nelle lingue naturali, infine, si definisce spirale un ragionamento contorto, che evolve in modo lento e farraginoso. Per estensione metaforica, è "a spirale" ogni crescendo di eventi determinati da rapporti necessari, reciprocamente dipendenti e che si rafforzano a vicenda (per esempio, "spirale dell'odio"). Ma vediamo l'uso che ne fa Miró.

La prima testimonianza della curiosità per la curvatura delle cose, forme a tenuta radiale e corpi attorcigliati, risale al 1908 circa. *Pavone* (EJM 247, Fig. 280) e *Serpente* (EJM 246, Fig. 281)<sup>69</sup> sono esempi eloquenti di spirali nel mondo animale. In natura il caso più frequente è offerto dalle caratteristiche del guscio a conchiglia, che *Terra arata* (1923-1924, Fig. 87) considera non solo rispetto alla rappresentazione di una lumaca, in termini schiettamente geometrici, ma per le propagazioni della *Gestalt* nelle venature del pesce, poco più sopra, e nei cerchi concentrici degli organi dell'albero, l'occhio e l'orecchio. A detta di Francis Edeline (1996, p. 4), "le conchiglie del genere *Turritella* sono delle SPLOGH perfette, mentre un serpente arrotolato è evidentemente una SPARCH". Nella spirale di Archimede, o *sparch*, la distanza dall'asse è proporzionale all'angolo di rotazione; la curva che si ottiene operandovi un'inversione è detta *splogh* o spirale logaritmica. La figura è altrettanto presente nella scena di *Paesaggio catalano (Il cacciatore)* (1923-1924, Fig. 88), dove simula il progressivo ma ripetuto diffondersi delle onde del suono nella testa del contadino. Cambiano il verso e l'orientamento di rotazione: destrogiro, e diretto a un riparo interno, nel caso del mollusco; levogiro, e volto all'esterno, all'espansione illimitata, nel processo dell'"avion Toulouse-Rabat". La spirale è innanzitutto un movimento. La modalità levogira del segno, che allude alla crescita e allo sviluppo, si ritrova nello studio di lettera iniziale per un testo poetico (1938, EJM 1541, Fig. 282), un'ekfrasis del noto *Il carnevale di Arlecchino* (1925). Nel far coincidere il punto di partenza del brano con il gomito conteso dai due gatti, Miró formula l'idea che l'esecuzione artistica sia un groviglio:

---

<sup>69</sup> *Serp* è il progetto di un gioiello. È un disegno eseguito da Miró per il corso del professore di arti decorative Pasco, alla Scuola di Belle Arti della Lonja di Barcellona.

La matassa di filo disfatta dai gatti vestiti da Arlecchino, affumicata, si attorciglia e pugnala i miei visceri all'epoca di carestia che ha fatto nascere le allucinazioni registrate su questo quadro. (Miró 1939, p. 85)

L'artista gioca a carte scoperte, non si sogna di dire che le idee sono ineffabili. Possono eventualmente ingarbugliarsi dopo, perché il loro promotore ha voluto immaginarle così.

Lungo il percorso di formazione, la spirale ha un ruolo accessorio, ma già autosufficiente, nel quadro *Il lume a petrolio* (1924, Fig. 203). In *Paesaggio (La lepre)* (1927, Fig. 283) l'accostamento tra la figura ieratica della lepre, incidentalmente ferma, e il moto a onde di una spirale rafforza la sensazione di due diverse sfaccettature del mammifero, giustapposte, la prima statica e funzionalmente prototipica, la seconda sintattica. Accanto all'aspetto immobile dell'animale, paralizzato forse dal senso del pericolo, si trova la sua rappresentazione in fuga dal primo piano, dove aleggia il corno della caccia, a una profondità prospettica. Il tratto semantico della fertilità, peculiare del seno, si intensifica attraverso il principio elastico della spirale,<sup>70</sup> che consente atti di genesi e trasformazioni (disegno preparatorio di *Interno olandese III*, 1928, FJM 794, Fig. 103). In una serie di disegni sul tema dei giocattoli (disegno preparatorio per *Gouache-disegno*, 1934, FJM 1490a, Fig. 284), il dinamismo della spirale è invece impiegato per indicare il numero dei giri di una trottola: sei. Chiaramente, è lo spettatore a inferire la direzione del moto, la spirale in sé non dice da dove viene e dove va, non impone divieti di senso e permette invece inversioni di marcia. Nel suo campo di variazione dominare il caso significa immettervi un punto di vista. Che cosa si intende per caso? Nel definire il concetto di "avvenimento" Gilles Deleuze (1990, § VI) confronta Leibniz con Whitehead. Per il primo, le biforcazioni sarebbero vere e proprie frontiere tra mondi, e l'avvenimento si produrrebbe nella molteplicità di queste biforcazioni, in un caos inteso come insieme di possibili, a condizione che un "crivello" lasci passare le migliori combinazioni. Il filosofo americano, che considera il migliore dei mondi non quello che riproduce l'eterno, ma quello che, grazie all'uomo, produce il nuovo, si

<sup>70</sup> La piega, la cuspidi, la farfalla, la coda di rondine, l'ombelico iperbolico, l'ellittico, il parabolico, secondo René Thom (1978, p. 130), sono i sette avvenimenti elementari della morfologia del vivente.

rifiuta di pensare l'universo in divenire come espressione di esclusioni o di "claustrazioni". Concepisce perciò un *caosmos* di indispensabili disaccordi, comprensivo di sentieri biforcanti. L'avvenimento risulta essere allora

inseparabilmente l'oggettivazione di una prensione e la soggettivazione di un'altra, è insieme pubblico e privato, potenziale e attuale, immanente nel divenire di un altro avvenimento e soggetto del suo proprio divenire. (Deleuze 1990, p. 118)

Si ritiene il caso un evento che, in quanto fortuito, proprio perché indipendente da volontà umane, riconduce al *caosmos*, a insiemi di composibili. È di qui che si può intervenire.

Sulla mano del *Ritratto* dell'artista (sesto stadio, 1938) la *sparch* è destrogira, nessun problema. Riesce più difficile stabilire però se è diretta all'interno o all'esterno e se sia lecito fare dietrofront. La commutazione dell'occhio con la spirale (*Autoritratto*, 1942, FJM 1877, Fig. 57) implica l'iscrizione di una prospettiva nell'elemento, che avrebbe il suo centro e punto di origine nella pupilla e la periferia nel sopracciglio. All'opposto, nella litografia 39 della Serie Barcellona (1944, FJM 4950, Fig. 285), il centro della spirale, esteso dall'organo della vista al volto, è interpretabile come punto di termine. La spirale, in questo processo, si chiude, non tende all'infinito. Ma i suoi viluppi sembrano stordire e mandare su di giri i personaggi dei dintorni (27, FJM 4901, Fig. 286), soprattutto se gli avvolgimenti sono multipli (31, FJM 4917, Fig. 287). Va notato che il disagio si manifesta non solo con la mimica facciale, ma attraverso alterazioni somatiche, disordini, scompigli e spostamenti di equilibrio; il corpo sperimenta la vertigine nell'adeguarsi a un fenomeno colto in natura: dal mondo la torsione contagia la persona.<sup>71</sup> Perché il sortilegio si realizzi, occorre però che la curva sia aperta, che non delimiti le superfici, e operi unicamente per mezzo della linea. Un'incisione del ciclo (44, FJM 4970, Fig. 288) tende così l'agguato – in cui cadono gli osservatori interni – che fa credere una *sparch* la cosiddetta "spirale di

---

<sup>71</sup> Gombrich (2002) attribuisce l'inganno al cosiddetto "principio dell'eccetera", cioè al malessere che nasce nel vedere innumerevoli elementi tutti intorno a un centro. Hergé ha stabilizzato l'uso della forma a spirale (*Krollebitch*) per segnalare lo stordimento dei personaggi. Ma indimenticabile, da questo punto di vista, è l'uso ipnotico che ne fa Hitchcock in *Vertigo*.

Fraser”, un disco contenente dei cerchi o dei frammenti di cerchi chiusi, dunque privo di consecutività.

Con un retroterra di esperienze che lo rende principio virtualmente incontrollabile, l'ideogramma, dinamico e generatore, è convocato alla prova d'esame. Miró ne conferma l'intesa con la figura della ballerina (disegno, 1940, FJM 1913a, Fig. 289) e ne approfondisce le possibilità di rima e contrasto con altri elementi (*Personaggio nella notte*, 1940, FJM 1914a, Fig. 139). Esplora quindi la capacità di curvare e trasformare l'eidetica delle cose, nonché di ricavarle dagli stessi movimenti di rotazione (disegno, 1941, FJM 1862a, Fig. 290). Jakob Bernoulli, matematico svizzero del Seicento, è noto per aver fatto riprodurre sulla propria tomba una spirale, con l'epigramma “Eadem mutata resurgo”: le sue emanazioni la fanno risorgere in una veste sempre nuova. Bernoulli valorizza evidentemente il tratto semantico della fecondità. Definisce la spirale “spira mirabilis, simillima filia matri”, specificando che si tratta di una continuità genetica operante nei processi di creazione. Torna in mente l'acquerello di Klee, *Madre e figlio* (1938), dove una sola curva descrive i due volti, proprio sotto l'egida della spirale.<sup>72</sup> Pochi conoscono, però, la soluzione che del tema offre l'artista spagnolo. *Donna e bambino* (1969, FJM 4721, Fig. 291) ripristina la legge di omotetia interna che la mancanza di contorni netti in Klee aveva trascurato e realizza la dualità dell'identico in un tempo doppio, di unione e fecondità, quando l'infante è ancora nel grembo della donna, ma è già anche il suo avvenire, previsione di una discontinuità nel continuo. Efficace grazie a una corrispondenza tra piani ottenuta con un'unica linea, l'opera, un'ecografia artistica, sovrappone allo stato di gravidanza del soggetto di origine la condizione di una creatura estrovertita,<sup>73</sup> sebbene in esso

---

<sup>72</sup> Per Klee (1959) la spirale è l'elemento di congiunzione tra caos e cosmo. Fissare un punto nel caos significa conferire a questo punto il ruolo di un centro. L'ordine si origina a partire da esso, come luogo di inizio della cosmogonia. L'artista stabilisce poi un'analogia tra cosmogenesi e procreazione umana, diversamente da come fa Miró. In altra sede, ponendosi il problema della direzione, Klee correla il senso centrifugo alla vita/libertà (allungamento del raggio) e il senso centripeto alla morte/schiavitù (accorciamento). Non si condivide questa assegnazione di simbologie fisse. Le relazioni semantiche variano infatti secondo i tempi e le culture, e secondo le scelte di soggetti individuali o collettivi. Si veda Klee 1974.

<sup>73</sup> Sul doppio feedback nel sistema diadico mamma-bambino si veda il lavoro di Thomas Berry Brazelton, *Affective Development in Infancy*, Ablex, Norwood 1986. Nelle fasi del puerperio il bambino è creatore della madre. Ma Miró sta già parlando di una *dona* e di un *infant*.

compresa. Si disegna un'interazione che non ha eguali, dove l'unità, liberandosi del suo egoismo, non si oppone alla molteplicità, anzi la genera, la preconizza. Kazuo Ono, il grande danzatore *Buto*, ricorda che “veniamo al mondo per stare da soli, eppure già nell'utero la nostra energia è indirizzata a una collaborazione”.<sup>74</sup>

Molto prima il miroglifico partecipa, con la scala dell'evasione e le grida degli uccelli, al costituirsi di tessuti armonici, nei quali il centro rimane un punto decisivo, che attrae lo sguardo (*Donna e uccelli*, 1940, Fig. 292). Alla sua elasticità si deve la riuscita di *La notte si ritira al ritmo dell'alba forata dalla muta di un serpente* (1954, Fig. 293). Il passaggio sinuoso di un rettile che emerge dal buio attraversando il crepuscolo segna l'inizio del giorno. Come? Si distinguono, per un semisimbolismo cromatico, tre fasi temporali: l'alba, nella figura screziata, composta da bande alternate di tonalità chiare e scure, che creano un succedersi di accenti e pause (*ritmo*); il giorno e la notte, nell'accoppiamento categoriale tra il bianco insaturo, che definisce sfondo e campo di due formanti, e il nero, qualificativo del corpo del serpente. Uno specifico processo, la muta del rettile, scandisce l'evolversi del tempo, coordinando e coniugando gli stadi: così la notte, in un terminativo perfetto, ha dato spazio all'alba, che ora ne modula la frequenza, e al giorno, che già avanza. I due predicati in germe nel titolo, pure virtualità, bui sensi letterali – “forata” e “muta” – si chiariscono nella sapiente costruzione dell'immagine. Nella realtà figurata, lo spostamento, lo scivolamento del rettile valgono come manovra di metamorfosi, alla cui dinamica si assiste leggendo l'enunciato dal basso verso l'alto: il serpente sta per abbandonare del tutto il vecchio strato – *vestigium* frontale che coincide con l'arrivo dell'alba – e si appresta a uscire alla luce del giorno, con il corpo nuovo ancora nella notte. Curve e spirali simbolizzano l'atto di trasformazione, sono forze attive che animano significanti ed elementi che li siglano.<sup>75</sup> Riaffiora la concezione di Whitehead del caso, dell'alternativa, come ciò che sprigiona un potenziale di inventività. Lotman ne era convinto, se scriveva che “le idee scientifiche finiscono quando i loro portatori concentrano tutte le loro energie nel tentativo di conser-

<sup>74</sup> Kazuo Ono, *L'anima danza indossando l'universo*, in D'Orazi 1997, p. 90.

<sup>75</sup> Anati (2002b) definisce la spirale un glifo patemico usato per fare esclamazioni o formulare auspici. Simile al labirinto, che simbolizza gli inferi, le tenebre, la spirale nell'antichità è un portafortuna, un augurio di fertilità.

vare la purezza dei principi”. E se a questo aggiungeva che “simbolo della saggezza è il serpente che cresce togliendosi la pelle. Anche le idee si sviluppano superando se stesse” (Galassi e De Michiel 1997, p. 14). Miró, paragonando la muta del serpente all’alternarsi periodico del giorno e della notte, dà un ritmo e una misura specifici al processo di invenzione, *poiein* di un costante rinnovamento. Né l’immagine-schema in un *intellectus archetypus* (Kant), né il prodotto concluso, oggettivo e come nato dal nulla; la fattività concreta del dar vita alle forme, che nei modi del miró vuol dire liberazione dalla maschera precedente, ormai spoglia, e ingresso nella nuova. In attesa dell’alba successiva.

Bisognerebbe passare in rassegna l’intero ciclo di illustrazioni di Miró (1896) per capire se la spirale levogira, centrata sull’addome di *Ubu Roi* (1953 circa, FJM 4207, Fig. 294), mantenga qui la connotazione peggiorativa che ha nell’opera teatrale di Alfred Jarry (1896). Chiamata *gidouille*, la spirale è un tratto somatico saliente del protagonista, zona di “ostensione delle interiora”, corrispondente all’ombelico. Insomma, un’ennesima piega della pelle, il condotto alle viscere dell’intestino.<sup>76</sup> Ci si accorge che nelle versioni di Miró la valorizzazione di questa figura va di pari passo con la neutralizzazione delle proprietà e del ruolo dell’occhio. Che la focale della *sparch* potesse assumere le funzioni di sguardo non è una novità. Ma *Père Ubu* questo sguardo lo espone altrove, in una sede ben codificata, cosicché bastano due esempi per comprendere il rapporto simultaneo stabilito tra la condizione di cecità per alcuni stimoli e il propendere a vederci chiaro per altri.

L’elaborazione della figura nel materiale del bronzo suggerisce, in un impiego positivo della tridimensionalità, scarti intelligenti alla norma. *Donna con cappello* (1972, FJM 7367, Fig. 295) presenta una testa-spirale percorsa in longitudine da un taglio cavo che ne spezza l’andamento consecutivo. Incisi nella lastra, gli avvolgimenti del segno, non alterati dalla fenditura, implicano altri composibili e affermano dunque una contraddizione. Il principio fisico, con la reversibilità dell’orientamento, riunisce soluzioni opposte che l’arte poi manipola. Inaspettatamente, la rotazione sarà dunque consecutiva e interrotta: è

---

<sup>76</sup> Diversa è la traduzione che ne fa Pierre Bonnard, con la collaborazione di Jarry. Bonnard compose le vocali dell’alfabeto di Ubu: A per la fame (la pancia), E per la ferocia (la mascella), I per il “giubilo” del personaggio, O per l’ammirazione (l’ombelico), U per il dolore (le lacrime del burattino Ubu). Qui dunque l’ombelico è una O, un cerchio, e non una spirale. Si veda Massin 1995, p. 103.

l'istanza enunciante che, con questo *avvenimento*, arriva a equilibrare i contrari, a porre in dubbio, nel *caosmos*, una creduta certezza. L'espedito consiste nel lasciare l'ideogramma irrisolto.

L'etichetta di *infinito*, posta sotto la spirale nel carosello di figure di *L'Œil Oiseau* (1968, FJM 12296a, 12297a, 12298a, 12299a, Figg. 311-314), ha adesso un contenuto più nitido. Niente potrebbe giustificarlo se non si conoscesse il portato del segno. In sé, infatti, che significa *infinito*? Preso isolatamente, il termine rischia di sembrare impressionistico e vago. Lo si apprezza, invece, considerando l'identità narrativa della spirale, che esplicita le ragioni per cui diventa un miroglifico e interroga sulla forza di generalizzazione dei caratteri rilevati, anche al di là dell'ideologia dell'idioma.

Per cominciare, invariante del segno è la propensione al dinamismo. La sua *Gestalt* concentrica reversibile può tendere al centripeto, come nel caso della commutazione con l'occhio, ma nel miró è più volentieri centrifuga, cioè cresce e si sviluppa. Nel contemplarla, simulacri enunciazionali soffrono di scompigli e capogiri, per immedesimazione del corpo. La doppia direzione di senso, spesso esplicitata, fa riflettere invece sull'iscrizione del punto di vista e sulle misure adottate per evitare che la spirale “differisca l'inflessione in un movimento sospeso tra cielo e terra, che si allontani o si avvicini indefinitivamente a un centro di curvatura, e, a ogni momento, prenda lo slancio o rischi di abbattersi su di noi”.<sup>77</sup> Nasce di qui la problematizzazione del caso, che ha visto contrapporsi due teorie: la prima riconducibile a Leibniz, secondo cui l'universo è strutturato per disgiunzioni, per opposizioni qualitative; l'altra, che fa capo a Whitehead, il quale insiste sui fenomeni di attenuazione offerti dai contraddittori e concilia i contrari: un modello “fibrato”, un *caosmos*. Miró escogita situazioni di dubbio (*duo-habere*). L'“infinito”, risultato dell'ipotesi che la spirale sia *irrisolvibile*, ma non inspiegabile, ha un campo di applicazione propizio in due opere che tematizzano la fecondità e la metamorfosi. In entrambi i quadri, *Madre e figlio* (1938) e *La notte si ritira al ritmo...* (1954), dal sé discende un individuo altro: sia che vengano focalizzate fasi di ontogenesi, attraverso sostituzioni

---

<sup>77</sup> In questi termini Guy Hocquenghem e René Schérer descrivono la spirale barocca, ispirandosi alla statua *Apoteosi del principe Eugenio* (1718-1721) di Balthasar Permoser, in *L'Âme atomique*, Albin Michel, Paris 1986, pp. 196-197. Si veda Deleuze 1990, p. 25.



dermiche basate sul distacco, sull'istante di discontinuità nell'evento, sia che la linea continui, perpetuando il soggetto per vie filogenetiche. Nella *Weltanschauung* dell'artista le invenzioni umane funzionano come i processi biologici, la tecnogenesi è il prolungamento dell'organogenesi.

È assai triste e curioso vedere come un uomo sia la stessa persona quando vive in un paesaggio ove aspri sono paesi e montagne, e quando osserva un paesaggio in cui tutto è lirismo di colori e di musica. Ogni cosa lo commuove in eguale misura, parla nello stesso modo ed è lo stesso, e dipinge ugualmente: con la stessa emozione con cui dipingerebbe Mallorca, dipingerebbe, poniamo il caso, Toledo, variando solo il dettaglio “fotografico” o “realistico”. Per il resto è lo stesso: mangia ugualmente, cammina in modo uguale, parla in modo uguale. Ma l'uomo che in ogni albero e in ogni pezzo di cielo vede un problema diverso, questi è l'uomo che soffre, che cammina senza potersi mai sedere, che mai farà ciò che la gente chiama un'opera “definitiva”. È l'uomo che ruzzola sempre e si rialza sempre di nuovo. L'altro no; cammina tranquillamente, quando è stanco si siede, e realizza opere di assoluta perfezione (!) nel disegno e nei colori, in cui non trovi un difetto ma che sono vuote. L'altro dice sempre “non ancora, non ne ho ancora abbastanza”, e quando è soddisfatto dell'ultima tela, dopo averne iniziato un'altra, distrugge quella precedente. Si tratta sempre di ricominciare di nuovo, come se cominciassimo a dipingere oggi.<sup>78</sup>

Ecco l'infinito, quando è a misura d'uomo, nel netto svegliarsi e prevalere dell'altro sul sé o nella possibilità che il sé demiurgo inizi a essere altro per l'altro che è stato creato, e dunque madre per il figlio, e figlio per la madre, nella contraddittoria e più bella condizione di reciprocità. Il “labirinto” della spirale è nel miró quell’“infinità di trasformazioni che l'uomo può concedersi creando”, *mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*, un golfo di forme e di immagini (Giordano Bruno).

#### RETAGGI. LA TRAMA DELL'IDIOMA

Il miró è un modello di pensiero che ha generato una lingua di tipo speciale. Mostra punti di attracco, recuperi e commiati, è già pronto a ripartire di nuovo, verso nuove destinazioni. Prima, però, consegna

<sup>78</sup> Joan Miró, lettera a J.F. Ràfols, 13 settembre 1917, in Rowell 1992, pp. 50-51.

al viaggiatore che rincasa un sintetico diario dei luoghi esplorati, ne rinnova la memoria, producendo sulla carta quel che con l'atto di scrittura ha insegnato. Lascia propriamente un retaggio.

Conosciamo la geografia di questo mondo? Si vedono agglomerati in cui spuntano potenti calamite (le stelle) e funamboli idealisti colpiti da calamità (la mano), pragmatisti dagli slanci contagiosi (il piede) e veicoli per darsi alla fuga (la scala dell'evasione), fervide sentinelle un po' distratte (la vulva) e circospette vergini (la luna). Fa piacere incontrare *viveur* generosi e rubicondi (il sole), animosi pensionati (il cuore) e allegri nudisti menefreghisti (i genitali maschili), ed è probabile perdersi tra baie e promontori incantevoli (il seno) e dedali nei cui andirivieni non si smette di imparare (spirale). Mentre acrobati con innate attitudini al canto impartiscono lezioni di comportamento (l'uccello), spie e informatori numerosi traducono, tradiscono confidenze (l'occhio).

Emerge una lingua per immagini che mette in campo, attraverso i suoi segni, *pratiche del vivere sociale*. Sulla base di regole grammaticali distinte in tecniche, ruoli, statuti e supporti, entrano in funzione figure le cui diatesi prevalgono sui contenuti denotativi. Lo spettatore interessato a parlare il miró deve credere nel potere del visibile, nel fatto che, per conoscersi e conoscere le proprie (in)competenze a trattare l'altro, non lo aiutano statistiche o indagini quantitative, gli serve immaginarsi in altri panni, anche quando le storie delle figure gli danno notizie allarmanti. Con la lettura degli intrecci dei miroglifici lo spettatore entra in possesso di un'etnografia dei fenomeni di comunicazione, rischiosa, come la propria esperienza e spesso spietata. Si trova di fronte a ciò che forse intuiva senza riuscire a spiegare, apprende un idioma artistico in cui un segno è definito e diventa ideogramma attraverso azioni e trasformazioni. *De te fabula narratur*.

La semiotica greimasiana verifica l'efficacia del modello narrativo; la prospettiva di scambi tra soggetti competenti, raffigurati in un divenire, si riafferma contro l'idea meccanicista della trasmissione tra "cabine telefoniche vuote". Attraverso il metodo di analisi, si sonda inoltre la capacità dell'immagine di fornire una comprensione extraindividuale. Accade in un sistema di unità ricorrenti, linguaggio altamente motivato, dove le relazioni di solidarietà, di presupposizione reciproca fra grandezze del significante e grandezze del significato, appaiono progressivamente conformi. A differenza dei sistemi monoplanari, qui gli elementi non hanno funzione semiotica isolata tra i due piani, dell'espressione

e del contenuto, come nella lingua naturale, ma producono senso mediante isomorfismi diacronici tra organizzazioni della forma dell'espressione e organizzazioni della forma del contenuto. I segni del miró non nascono come simboli e non pretendono di essere concetti universali; ma, quando diventano miroglifici, e coagulano precisi tratti distintivi, la pregnanza di significato si unisce a una pregnanza del significante tanto da acquisire forza simbolica. Al pari dell'arte dei cacciatori arcaici, "sono le associazioni tra grafemi che tendono a definire situazioni e valori permanenti di carattere simbolico" (Anati 2002a, p. 35).

Tre considerazioni di ordine generale: 1) rispetto alla taglia dell'analisi nel campo dell'arte, il miró ha falsificato l'idea di Benveniste (2009c) che si possano utilizzare solo microcodici di senso istituiti nell'*hic et nunc*. Questi, infatti, in una produzione regolata com'è quella del pittore catalano, si rivelano insufficienti a fornire spiegazioni in termini di semantica dell'uso. E inibenti se si sceglie come unità di misura l'asse del tempo. 2) Il potenziale euristico di una lingua visiva si perde se ci si limita a prelevare singoli segni per costruire sommatorie di cose, tanto più che conoscere una lingua significa qui seguire le vicissitudini dei suoi segni, "dialettiche di esseri".<sup>79</sup> 3) La lettura del miró costringe infine la semiotica dell'arte a non applicare meccanicamente il principio di codificazione semisimbolica, quasi si trattasse di confezionare dei dati.

Poco importa sapere se tali omologazioni poggiano su convenzioni culturali o se sono di natura universale; è il principio stesso di questo *modus significandi* che conta, e non la natura dei contenuti investiti. (Greimas 2001, p. 48)

La motivazione non può essere considerata trascurabile. Perché i contenuti investiti dovrebbero non avere interesse? Bachelard faceva notare che

l'immaginazione non designa i suoi oggetti: li vanta o li deprezza. Non le basta nemmeno designare dei valori, bisogna che si appassioni a essi nel bene e nel male, qualificando o svalutando. (Bachelard 1984, p. 280)

---

<sup>79</sup> "Perché cercare dialettiche di idee quando abbiamo dialettiche di esseri? [...] La fiamma è una clessidra che cola verso l'alto. Più leggera della sabbia che scivola via, la fiamma costruisce la propria forma. Nella meditazione tranquilla fiamma e clessidra esprimono la comunione del tempo pesante e del tempo leggero, durata che scorre e durata che fugge. Vita e morte sono, nella loro immagine, contrari ben fatti" (Bachelard 1981, pp. 13-16).

Il senso di un progetto va colto nelle sue più intime relazioni. La fiamma nella tensione articolatoria della pronuncia dell'atto di parola – *cre-pi-tare* [*cli-glo-ter*]; la terra nelle vertebre nerborute [*noueux*] della quercia; la testa, attraverso il mito di Atlante, come “roccia di fardelli e spalle”.<sup>80</sup> La lingua è espressione di forze, non di cose. E ha una sua razionalità nell'essere influente. Ma il problema, forse, è che non si ha perspicacia dei processi. L'ipotesi del segno arbitrario rispetto all'oggetto funziona solo per chi pensa che le parole siano atomi. Figuriamoci.

Si è visto che la forma linguistica condensa il significato di intrecci narrativi, è un derivato, l'effetto di passaggi. Afferma Gianni Rodari:

Per spiegare pienamente un gioco occorrerebbe poter ricostruire passo per passo come avviene la simbolizzazione degli oggetti, come si verificano le modificazioni e le trasformazioni, gli andirivieni del significato. Per questo lavoro lo strumento psicologico, certamente prezioso, si rivela insufficiente. Non sarà la psicologia, ma semmai la linguistica, o la semiotica, a spiegarci come l'azione del gettare i legni sulla catasta, vissuta nel presente, esige il verbo all'imperfetto; come si impongano certe analogie tra un oggetto e l'altro del gioco, ora per via di forma, ora per via di significato. Noi abbiamo molte e intelligenti teorie del gioco, ma non ancora una fenomenologia dell'immaginazione che gli dà vita. (Rodari 2001, p. 166)

Tanto la catarsi aristotelica, formulata a partire dal metodo di cura di Ippocrate, quanto il celebre parto della donna guarita dallo sciamano (Lévi-Strauss 1996, § 10), si segnalano per essere la risultante di percorsi. La semiotica non può pretendere di dire che lavora sull'“efficacia simbolica” e poi risolvere il problema del senso con eleganti e arbitrarie formule di omologazione. Quel microlinguaggio potrebbe avere un impatto euristico maggiore se si andasse, per esempio, oltre la generica opposizione natura/cultura. Lévi-Strauss, nello studio sulle maschere tlingit, kwakiutl, tsimshian e haida, ha cominciato dichiaratamente dai contenuti investiti, non da riduzioni lessicologiche. Proviamo ad

<sup>80</sup> Il primo esempio è tratto da Bachelard (1981). Si veda anche la lettura che ne fa Francesco Marsciani, per cui l'immagine della candela “racconta una fragilità contro cui combatte la volontà, volontà del senso di mantenersi in vita” (Marsciani 1995, p. 90). Nel secondo esempio, Bachelard (1984) fa riferimento a un passo dell'*Orlando* di Virginia Woolf. Il terzo, invece, riguarda le *rêveries* di sollevamento, per cui Bachelard (1984, p. 326) utilizza la metafora di Éluard (1946).

applicare il procedimento semisimbolico alla dinamica evolutiva di un miroglifico:

posizione tesa in alto/forma a *stella*/:posizione e verso zero/forma zero:  
 posizione rilassata in alto/impronta  
 ::  
 speranza:disperazione:fiducia

Si sarà riconosciuto l'ideogramma della mano. Relazioni di solidarietà tra funtivi ne riassumono la storia, con combinatorie nient'affatto ipostatizzate. La rappresentazione di due atteggiamenti somatici, levare le braccia al cielo e abbassarle (qui addirittura perdendole), fa tornare alla mente due passioni contrapposte, come /speranza/ e /disperazione/. Slanci e arresti del corpo sono legati a stati di euforia e di malessere.

La riflessione su esperienze di estesia profonda si articola, nel miró, attraverso arrangiamenti di dialoghi enunciativi e/o enunciazionali. Il miró è *un'agorà di figure*. Negozia la sua intelligibilità usando diversi tipi di mediatori: detective, prestanome, bari, interfacce, amanti, spie, mercenari. Per capire le dinamiche della *parole*, lo spettatore deve entrare in familiarità – il che non vuol dire fidarsi – con la *polis* di questo mondo, imparare a forza di occhiate e conversazioni, da ospite o come infiltrato. Un linguaggio che si apprende seguendo i conflitti, le affinità e i trabocchetti dei suoi segni, e rintracciando le modalità di intervento dell'istanza alla fonte, sul piano cognitivo (compromessi, burle, inganni) e patemico (ardimenti, effetti di partecipazione sensibile). Questa progressiva intelligibilità resta memoria scritta per qualcuno.

Un certo numero di unità è costante nella produzione di Miró; anche il più svogliato visitatore della Fondazione se ne accorgerebbe. I titoli sono denominazioni: *Personaggi*; *Donna, stelle, sole*; *Uccelli nella notte*. Le opere le eseguono in forma di ordini, ammiccamenti, appelli, esclamazioni. E spesso ne volgono la diatesi da attiva in passiva o riflessiva, e viceversa.

Sono dunque false le designazioni dell'artista? No, se si ragiona in termini di “far credere vero”, “insinuare una falsità”, “contrattare la natura di un'asserzione”. “Un titolo deve confondere le idee e non irregimentarle” (Eco 1980, p. 508). Si contano sulla punta delle dita le dichiarazioni fatte per rispondere a esigenze di verità, perché nei casi migliori si promette, si giura, ci si impegna. Lo stesso dichiarare è un

performativo che provoca o può intimorire. L'artista, insomma, gioca le sue carte, anche truccate, e mette alla prova la facoltà di pensare per immagini. C'è da sospettare della loro fedeltà, a meno che lo spettatore, commettendo per pigrizia troppi "passi falsi",<sup>81</sup> non manchi la sfida. Ma se afferra il meccanismo, può fissare i primi appuntamenti nella *polis*, dove si confronta, da straniero, con diritti e doveri degli autoctoni. Parlare il miró significa accedere ai rapporti di senso tra le unità, distinguere, nell'indole di ogni ideogramma, *direzione* (se si avvicina, se attende, se si allontana), *coerenza* (se è inerente a sé o aderisce all'altro) e *posizioni attanziali* (quando risulta forza dominante, quando resiste indifferente o se si lascia sopraffare). La teoria dei casi di Hjelmslev (1999) si rivela cruciale per lo studio delle interazioni figurative e, viceversa, tramite il miró, si comprendono meglio i funzionamenti della lingua naturale. Con la legge di partecipazione Hjelmslev opera il superamento del binarismo delle opposizioni logiche classiche e introduce la possibilità di mediazioni continue e graduali, mossa che gli permette, per esempio, di cogliere le sfumature della categoria della coerenza. Un mirológico potrà essere allora "coeso" in modo riflessivo, cioè introspettivo (intransitivo) impassibile o estroverso (transitivo), oppure esplicitamente attivo, aderendo alla presenza altrui nei modi del contatto, dell'equilibrio<sup>82</sup> o del divario. L'arte ha i suoi prefissi e le sue preposizioni: *mano*, *luna*, *occhio*, *piede*, *sole*, *scala* dell'evasione aiutano a comprendere meglio gli importanti e non arbitrari *de*, *ab*, *intra*, *ad*, *cum*, *inter*, e le ragioni di numeri plurali e singolari, l'efficacia di vocativi e imperativi, e quanta intensità può sfoderare un attributo "nominale" (*rosso*). Ogni figura ha cariche positive e negative, e moti di simpatia e antipatia.

La capacità descrittiva della semiotica si affinerrebbe se si sapessero scorgere, in pittura, ma anche nelle articolazioni della danza, dell'architettura, della lingua naturale, della musica, le nostre stesse maniere sociali di comunicare, "l'uomo e il complesso delle sue estensioni, che

---

<sup>81</sup> "In nessun caso diciamo che l'enunciato era falso, ma piuttosto che l'enunciato – o meglio l'atto, era nullo, o eseguito in malafede [...]. Inoltre, noi non *parliamo* di una falsa scommessa o di un falso battesimo; e il fatto che parliamo di una falsa promessa non deve comprometterci più del fatto che *parliamo* di un passo falso; "falso" non è necessariamente usato per le sole asserzioni" (Austin 1987, p. 14).

<sup>82</sup> Come dimostra Edward Hall (1988), quello della buona distanza nelle regole della prossemica è un concetto variabile, relativo alla "temperatura" delle culture.

costituiscono un unico sistema di interrelazioni” (Hall 1988, p. 234). La sociosemiotica è inscritta nei processi. Lo aveva capito Paul Klee (1970, p. 450), per il quale un’ideologia, “ricerca permanente di valori”, può rendere isotopi due eventi di senso diversi, come il concepimento e la fruizione artistica, che per lui costituiscono le due condizioni empiriche trascendentali.<sup>83</sup> Si tratta, in entrambi i casi, di scandire con un ritmo organizzazioni della forma e organizzazioni del contenuto, di saper fare sintassi. Riportiamo nuovamente il passo:

Quando dei corpi si toccano, si manifesta una certa sete d’avventura; se questo non avviene, meglio mantenere la distanza, e la distanza dovrà mantenersi armonica. L’avvicinarsi e l’allontanarsi devono essere organici, armonici. Nei punti dove, in seguito alla mescolanza di cose dello stesso genere, insorgono complicazioni, dobbiamo fare particolare attenzione. Qui sta infatti la possibilità della libertà, qui si può uscire fuori dal seminato o raggiungere il massimo risultato artistico. La mancata riuscita può derivare dal fatto che non si è calcolato il reciproco effetto di cose diverse o che i valori non sono stati scelti bene. Questo vale soprattutto laddove le cose siano sovrapposte o accostate. (Klee 1970, p. 450)

Se in Miró c’è un “effetto di straniamento” (Sklovskij 1968), esso riguarda la percezione del significante estratto dalla serie di associazioni consuete, ma non dal novero dei fatti della vita; lo si osserva all’interno di un mondo personale. “Questo vale soprattutto laddove le cose siano sovrapposte o accostate.” L’idea dei surrealisti che l’equivalenza tra caso e automatismo garantisca libertà è inaccettabile nel progetto di Miró. La più grande officina di letteratura potenziale (OuLiPo, *Ouvroir de Littérature Potentielle*) nasce negli anni sessanta, in Francia, dalla proposta di applicazioni aritmetiche e algebriche alla lingua. Tra

---

<sup>83</sup> Per Michel Serres la natura polifonica e plurale dei rapporti nelle comunità rappresenta “l’unica condizione trascendentale”. Ogni individuo è relazionato a un sistema, dipende dalla sua chiusura o dalla sua apertura. Una molteplicità di osservatori forma una rete fluttuante, informazionale ed energetica. La loro conoscenza è locale e ultrafine (Serres 1984, p. 37). Secondo Gérard Genette (1998-1999a, p. 229), invece, trascendente è l’opera d’arte nell’effetto che esercita sui suoi riceventi. In un’estetica fondamentalmente pragmatista la trascendenza dipende dal rapporto variabile tra l’oggetto d’immanenza, in azione, e l’interprete. Lo studioso fa riferimento a Souriau (1988). In modo simile Paolo Fabbri parla spesso dell’inventività indotta da sistemi a universi multipli. Per il fatto di avere relazioni con più livelli simbolici, l’arte reca tracce di una trascendenza nell’immanenza, è il “quasi sacro”.

i fondatori c'è Queneau. Qui l'invenzione è un risultato delle nuove regole di gioco che l'*ouvroir* si dà, in opposizione a quelle canoniche. Si distingue uno schema (*game*) e il suo uso ogni volta diverso (*play*). Per essere liberi, e riuscire a "straniare le cose" mostrandole inedite, non serve non avere leggi, quella è un'illusione; occorre reinventarle, considerando la logica un'arte e l'assiomatizzazione un gioco.

Klee (1970) allude ancora a competenze nel produrre accordi quando afferma che in arte vi è spazio sufficiente per la ricerca esatta, per la genesi e lo sviluppo di forme compiute di comprensione. Vuol dire che l'elemento, plastico o figurativo, può esprimere innanzitutto piccole sollecitazioni, anche solo stando in guardia. Potrà quindi integrarsi in rapporti perduranti, continui e stabili, non vincolati alla prossimità spaziale; mantenere coordinazioni deboli, passeggiare; spezzarsi e ri-saltare per urti e dissonanze.

In un'ottica diacronica la redazione del dizionario ha evidenziato trasformazioni quantitative, aumenti e diminuzioni di tensione, scivolamenti da limiti verso soglie e, all'opposto, dietrofront dalle soglie ai limiti. Il destino di ogni ideogramma è legato a un susseguirsi di aspetti, dal demarcativo dell'instaurarsi alle durate di assestamento e messa a fuoco dei contenuti, deviati spesso da imprevisti. Fenomeni di *contaminazione*, *disuso*, *sostituzione*, *commutazione* ostacolano i programmi degli attori, svelano concessioni a difetti ed eccessi del linguaggio. Questo, da un lato, dissuade dal pensare che i linguaggi evolvano linearmente; incidono invece trasformazioni

*toniche*, intensive, vere mutazioni d'accento, nelle quali un termine A3 sopravviene e attende di essere risolto in A2, in modo progressivo o improvviso; e *atone*, estensive, paragonabili a delle frammentazioni nelle quali la serie [a1 + a2 + a3 ] prende il posto della serie [a1 + a2]. (Zilberberg 2001, p. 135)

Dall'altro, grazie alla lettura di tali sovradeterminazioni del tempo in successione, il rapporto fra slittamenti di soglia in soglia (transitività) e arresti, avventi di limiti (intransitività), induce a riflettere non solo sulle orchestrazioni enunciative, ma sui conflitti e sui punti di catastrofe che *si determinano* tra l'istanza enunciante nella sua "forma di vita" e le strutture significanti sedimentate, quando diventano autonome. Per evitarne il sopravvento, l'artista prima ne riduce le forze, poi scende a un compromesso, nei due significati del termine: ricorre all'arbitraggio



di terzi per conciliare gli irriducibili (un “dono fatato” alla Propp nella contesa tra mano e stella) e mette a repentaglio la propria autorità (il “dono fatato” è l'*impronta* della sua mano). L'esempio invita a prendere sul serio le modulazioni intensive che si producono nell'idioma, a sentirvi l'inflessione di una responsabilità. Un miroglifico non è una “fabula rasa” (Fabbri 2001b, p. 360).

Insieme alle riflessioni sulla percepibilità di una presenza, il miró consente di studiare gli strumenti *retorici* utilizzati per il suo apprendimento. La moltiplicazione di figure, l'invenzione di visioni cinematiche, le operazioni di traslazione, ingrandimento o riduzione dei formati, le mozioni della firma, simulacro nomade, le vie di iconizzazione prese dallo sguardo – se le strategie fanno leva sulla modalità del sapere (l'attrattore occhio) o se agiscono invece per vie estetiche (il seduttore seno) – sono solo alcune delle tattiche impiegate ai fini della trasmissione del linguaggio. Spiccano segni incaricati di curare le “pubbliche relazioni”. Alcune volte l'oggetto artistico diventa un pretesto per valorizzare *insegne*, altre volte raggiunge forza speculativa e accende l'interesse per l'argomentazione. Discutere di *trasparenza*, *vertigine*, *profondità aeree*, *incanto*, *giudizio estetico*, non avrebbe lo stesso appeal se non ci fossero operatori di efficacia preposti a farlo. La *polis*, insomma, riluce di cartelli. È importante capire che tali artifici non sono ornamentali, ma costituiscono il *sine qua non* dell'idioma, perché stimolano e spesso plagiano le capacità riflessive dell'interprete. Il miró non “vuota il sacco”, lascia intuire, fa indovinare, formula enigmi e tende tranelli. L'enunciazione è allora il dispositivo che gestisce l'organizzazione dell'opera, ma anche i modi della sua accoglienza.

Si giunge infine a un punto delicato, e cioè l'ordito delle *fabulae*. In questa sede l'indagine sposa a tal punto la causa narrativa da far coincidere la semiotica con l'arte dell'incastro. Qualcuno obietterà che non è legittimo. Equivale a concedere piena libertà di azione all'analista, come se rientrasse fra i suoi compiti il “rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne o rifarne l'inventario, e infine, soprattutto, impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l'insieme può offrire al problema che gli viene posto. Vi si incorpora sempre una certa densità umana” (Lévi-Strauss 1964, pp. 29-45) e allo stesso tempo “it addresses somebody” (Peirce 2003). Sui due versanti esecutivo e speculativo l'idea di redigere un dizionario di figure come una macchina narrativa combinatoria rende i racconti per immagini delle opere di

*inventio*. Si scoprono, nel materiale visivo disponibile – linguaggio e strutture – nuove potenzialità di forma e di funzione. Qui non ci si limita a sostenere che le pratiche del fare scientifico sono riserve di senso creative;<sup>84</sup> si dimostra che i meccanismi della narritività, *usati a livello metalinguistico come insolite procedure del metodo di indagine*, soddisfano sia la condizione di conformità in rapporto all’oggetto da conoscere (rispondono cioè al principio di empirismo formulato da Hjelmslev), sia i criteri di coerenza, esaustività e semplicità. Senza dimenticare, poi, che “tutte le fiabe sono vere [...], utile iniziazione all’umanità, al mondo dei destini umani, al mondo della storia” (Calvino 1993, p. 19).

Escussione dei testimoni, prima prova. Per difenderci dall’obiezione che le storie dei miroglifici siano costruite arbitrariamente, chiamiamo in causa la deontologia imposta dalla natura temporale del miró. Si è tenuti ad assemblare i pezzi salvaguardando i ritmi biologici degli ideogrammi. Non poche concatenazioni sono predisposte dall’artista, classi di grandezze distinte in base a tratti ricorrenti. Molti ricorderanno, inoltre, le periodizzazioni di Jacques Dupin (1963): “fauvismo catalano”, “pitture dettagliste”, “pitture oniriche”, “assassinio della pittura”. Ne discende – seconda prova – che non solo ciascuna fase in sé, ma anche le frizioni tra un periodo e l’altro restano potenzialmente costanti. La scommessa è che i risultati dell’analisi siano gli stessi indipendentemente dall’istanza interpretante, e dunque tali per cui “il soggetto scientifico, posto all’interno del discorso, funzioni come un soggetto qualsiasi”, sebbene non “suscettibile, al limite, di venire rimpiazzato da un automa” (Greimas e Courtès 2007, pp. 285-286).

Per intenderci, il fatto che l’invariante del cuore sia l’impulso a emettere fiamme, e il suo destino quello di entrare progressivamente in *disuso*, surrogato dal ruolo attoriale e dalle qualità dei genitali femminili, chiunque potrebbe vederlo. La storia di un segno è nella successione delle immagini che lo contengono, nelle conferme o nei cambiamenti che ne caratterizzano l’età, nelle interruzioni che subisce. Le diverse fasi sono verificabili. L’inventiva di Miró, per altro, nasce da *Terra arata* (1923-1924, Fig. 87), rielabora un reale già semiotico con il filtro dei

---

<sup>84</sup> Lo diceva già Lotman (1985) che ogni atto di significato, poiché dialogico, è un processo di traduzione in grado di rivelare aspetti imprevisi e inediti. Qui le complessità e i virtuosismi della *source* rappresentano generalmente il preludio per uno “scoppio creativo di metafore”.

linguaggi, che hanno in sé principi di proliferazione. Perciò, di fronte a noi, si dispiegano tutte le carte, in ordine di tempo, e qui ha inizio la partita, la possibilità di ripetere l'esperienza dell'*inventio*. Si gioca non accostando l'uno all'altro gli elementi, ma trasformando gli oggetti in *fattori e rapporti*. L'analisi semiotica esplora dinamiche di montaggio: mira a stabilire legami organici tra le cose, restituisce l'*Urphänomen*,<sup>85</sup> un soffio vitale. Dentro queste fiabe prendono forma il flusso del tempo e i punti di vista su di esso. Lo *sguardo sulle giunture*, quello non è un invariante.

---

<sup>85</sup> Sergej Ejzenstejn (1985, pp. 129-149) ritiene il montaggio un principio che sta alla base dei processi della natura, ma che trova nella forma cinematografica la sua manifestazione più esplicita, agendo fin da subito attraverso l'*Urphänomen*, ossia la creazione del movimento a partire da una serie di figure statiche.



# Per una semantica della grafica

## Tecniche di scrittura e pronuncia del miró

Forse, per alcuni costruttori di queste lingue misteriose – basi della memoria umana che poi la memoria umana dimentica – la A, la E, la F, la H, la K, la L, la M, la N, la T, la V, la Y, la X e la Z non sono altro che le diverse ossature della struttura del tempo.

Victor Hugo, iv. *Sur la route d'Aix-les-Bains*,  
24 septembre, 7 heures du matin, 1839-1843

### ELEMENTI PER UNA RIVALUTAZIONE DEI SISTEMI DI SCRITTURA

Descrivere una lingua nel campo dell'arte non può prescindere dallo studio della sua dimensione scritturale. Può apparire contraddittorio che la linguistica, disciplina nata dall'analisi di forme scritte e che dunque fin dall'inizio ha avuto a che fare con alfabeti e ideogrammi, ostenti poi disinteresse per la scrittura. Eppure è così. “La scrittura” sosteneva Moulton non troppo tempo fa “è un metodo per ricordarci, sulla carta, cose che già sappiamo dire”.<sup>1</sup> Questo capitolo, dedicato all'analisi dell'organizzazione grafica del miró, considera l'opportunità di una teoria integrata della scrittura, secondo il modello a tre vertici – *langue, parole, scrittura* – proposto in antropologia da Jack Goody.<sup>2</sup> Per farlo esplorerà la serie dei *poemi-dipinti*, che implicano la compresenza di entrambi i sistemi di notazione: ideografico e alfabetico.

Foucault (1988) riconosceva nei quadri di Magritte un “calligramma disfatto”, cioè la separazione provocatoria dei due ordini, disegnare e

---

<sup>1</sup> William Moulton, *A Linguistic Guide to Language Learning*, in Cardona 2006, pp. 149-150. Hjelmslev (1961, p. 112), invece, nell'alternativa fra trasposizione (della sostanza fonica in sostanza grafica) e manifestazione (della forma linguistica), privilegiava quest'ultima. E sottolineava che “non abbiamo alcun mezzo per decidere se la scrittura o il parlato sia la forma più antica di espressione umana”. Si veda Perri 2007.

<sup>2</sup> Per Jack Goody (2002b, p. 1), invece, “la scrittura rese visibile il linguaggio, e questa visibilità fu davvero importante, non solo per le iscrizioni e i proclami ufficiali [...], o per altri usi “mondani”, ma soprattutto perché modificò profondamente le potenzialità della mente umana, della conoscenza e dell'organizzazione sociale”.

designare, dato che “nel quadro le parole hanno la stessa sostanza delle immagini”.<sup>3</sup> Con lo stesso presupposto le opere del maestro catalano manifestano una razionalità fondata sul proficuo scambio di informazioni. Non c’è un’ineguaglianza, a monte, tra mostrare e dire, ma la costruzione, a valle, di conflitti e alleanze. A livello di un’archeologia del sapere Foucault intuiva, del resto, che

con Klee la norma che gerarchizza segno verbale e rappresentazione visiva viene abolita, lasciando risaltare in uno spazio incerto, reversibile, fluttuante, la composizione delle figure e le sintassi dei segni. (Foucault 1988, p. 44)

Il fatto è che, in questi casi, la parola non è considerata un’unità di trascrizione della fonìa, ma torna a essere in sé forma espressiva, spaziale, temporale, gestuale. Alle origini del pregiudizio sull’inferiorità della scrittura (Harris 2003)<sup>4</sup> c’è il *Fedro* di Platone. Per il filosofo greco la scrittura, come la pittura, realizza un’immagine senza vita, è un surrogato del discorso orale e quindi rappresenta un inganno: si spaccia per qualcosa che non esiste. La scrittura è una pura notazione fonetica e i nomi delle lettere e l’ordine vengono prima ancora della forma (“tirannia” dell’alfabeto).<sup>5</sup> Aristotele (*Sull’interpretazione*) ribatte allo scetticismo di Platone ponendo la semiotica alla base della lingua. Vi integra il parlato e traccia una distinzione tra i due ambiti, oralità e scrittura:

---

<sup>3</sup> Si veda René Magritte, *Les Mots et les images*, in “La Révolution surréaliste”, v, 12, 15 dicembre 1929, p. 32.

<sup>4</sup> Leroi-Gourhan (1977a, p. 228) distingue l’antico sistema di notazione mitografica, un’ideografia che è fuori dalla dimensione orale, e il passaggio dalla tappa pittografica alla scrittura fonetizzata. Spiega dunque l’opposizione tra scrittura e oralità attraverso un’altra dicotomia che prima si afferma, quella tra scrittura e arte: “Quattromila anni di scrittura lineare ci hanno portato a separare arte e scrittura, ed è necessario un vero sforzo di astrazione e tutte le ricerche etnografiche degli ultimi cinquant’anni per ricostruire in noi un atteggiamento figurativo che è stato ed è ancora comune a tutti i popoli rimasti isolati dalla monetizzazione e soprattutto dal linearismo grafico”.

<sup>5</sup> È la formula di Roy Harris (2003), che rovescia l’idea di Saussure secondo cui “il vocabolo scritto si mescola così intimamente al vocabolo parlato di cui è l’immagine, che finisce con l’usurparne il ruolo principale”. Per Harris è l’alfabeto, inteso come sistema di rappresentazione dei segni vocali a esercitare una tirannia, sia sull’oralità sia sulla scrittura in quanto autonoma forma espressiva (si veda Saussure 1987, p. 36). Derrida (1969, p. 48) radicalizza: “Il logocentrismo della parola piena ha sempre messo fra parentesi, sospeso, represso, per ragioni essenziali, ogni riflessione libera sull’origine e lo statuto della scrittura, ogni scienza della scrittura”.

I suoni della voce sono simboli delle affezioni che sono nell'anima, e i segni scritti lo sono dei suoni che sono nella voce. E come neppure le lettere dell'alfabeto sono identiche per tutti, neppure le voci sono identiche. (Aristotele, *Sull'interpretazione*, I, 16a)

Che cosa intenda Aristotele con “simbolo” lo dice più avanti: *symbolon* designa un contrassegno o una contromarca. Un contratto o altra forma di accordo può essere suggellato rompendo un astragalo o un altro oggetto in due; e ciascuna delle parti nell'accordo ne tiene la metà. Poiché ciascuno dei contraenti conserva la sua parte del simbolo, può identificare la persona che presenta l'altra facendola combaciare con la propria. Ecco perché né le lettere né le voci possono essere identiche. La condizione del simbolo, pur convenzionale, è frutto di un contratto. Si decide e si negozia localmente.<sup>6</sup>

La resistenza all'arbitrarietà e all'immutabilità della lingua scritta nel mondo occidentale non ha mancato di farsi sentire. Armando Petrucci (1986), nel ricostruire una storia della scrittura occidentale attraverso i secoli, mostra quanto fosse legata, già dal I secolo d.C., all'esercizio di un potere, e presente dappertutto nelle città, con funzione politica propagandistica e celebrativa, in ambito pubblico ma anche privato. Nella Roma imperiale osservava un'impostazione precisa, che si è tramandata nel tempo: rigida geometrizzazione delle forme; studiato rapporto tra pieni e vuoti, impaginazione armoniosa; uso di moduli diversi a seconda della grandezza e distanza da terra, chiaroscuro dei tratti. Proprio in quanto simbologia del potere, nell'Alto Medioevo si è preferito esporla poco all'esterno e trasformarla in patrimonio esclusivo del ceto ecclesiastico. Fra l'XI e il XIII secolo, con il risveglio delle politiche negli spazi urbani aperti, le capitali epigrafiche romane sono entrate come norma nella testualità scritta. L'invenzione della stampa

---

<sup>6</sup> “Per i pittori del Rinascimento, in genere la colomba era né più né meno che una colomba, ma quando Fra' Angelico la dipinge a Firenze nella scena dell'*Annunciazione*, per capire il suo particolare significato, certo non basta dire che in un determinato punto del dipinto compare una colomba. Conoscendo il tema a cui s'ispira l'artista, e il suo bagaglio mito-concettuale, la colomba acquisisce un significato simbolico e un ben preciso contenuto; nello specifico contesto, per chi conosce la matrice mito-concettuale ovviamente rappresenta lo Spirito Santo. Lo sappiamo noi perché siamo iniziati. Ma un ipotetico studioso della tribù Aranta o degli Asmat, cosa sarebbe in grado di dire su questa colomba, come la spiegherebbe?” (Anati 2010, p. 7).

a caratteri mobili ha determinato un rapporto meno diretto dello scrivente e del lettore con il testo – e le mediazioni sono aumentate oggi nell’era informatica. Ma queste tecnologie non hanno sopito l’interesse dell’uomo per la scrittura, lo hanno anzi potenziato.<sup>7</sup> Dürer in Germania, Leonardo, Luca Pacioli e Vicentino in Italia, Le Bé in Francia, raccogliendo l’eredità pitagorica, facevano dipendere il tracciato delle lettere dall’architettura e dalla geometria. Andrea Mantegna ha inventato un suo font, che era un revival del lettering monumentale della Roma imperiale, e che è stato ridisegnato nel 1993 da Matthew Carter, con il nome di Mantinia.<sup>8</sup> E Geoffroy Tory, nel suo *Champ fleury* (1529), dopo aver reso omaggio a Vitruvio, principe degli autori d’architettura e costruzioni, loda le lettere, così naturalmente ben proporzionate che, a somiglianza con il corpo umano, sono composte da membra, cioè di numeri, di punti e linee esistenti in eguale e ineguale ripartizione. Poi passa a descriverle: “La A ha le gambe larghe e divaricate, come un uomo che, così, tiene piedi e gambe quando cammina e passa oltre [...]”.<sup>9</sup> Dunque non è un caso che i linguaggi definiscano il lettering con termini di origine somatica. Nel campo della comunicazione visiva le implicazioni della tipografia con la corporeità sono un fondamento: c’è il “corpo” della lettera e le sue parti vengono dette “occhiello o pancia”, “gambe”, “braccia”, “dente”, “coda”, con l’eventualità di “grazie” e “svolazzi”. Non si tratta solo di metafore. Le miniature dei manoscritti di età carolingia e medievale abbondano di lettere zoomorfe, alcune delle quali esprimono in sintesi il testo che illustrano o diventano crittogrammi. Il mistero che ammantava la creazione dell’alfabeto ha affascinato Victor Hugo, il quale osserva:

Tutto ciò che vi è nella lingua demotica deriva dalla lingua ieratica. Il geroglifico è la radice del carattere. Tutte le lettere erano prima dei segni e tutti i

<sup>7</sup> Sull’ingegneria linguistica del *word processor* si veda Bolter 1989 e Bolter & Grusin 2002.

<sup>8</sup> Il font è stato utilizzato per il progetto di comunicazione della mostra del quinto centenario della morte dell’artista, *Mantegna Padova, Verona, Mantova*, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007.

<sup>9</sup> Si veda Massin 1970, pp. 22-23. Giorgio Cardona (1981, p. 196) ricorda che in molte lingue indoeuropee si chiamava “testa” una suddivisione importante dello scritto (greco *képhalaion*; latino *caput* e *capitulum*), che tuttora poniamo le note a *piè* di pagina e firmiamo *in calce* (latino *calx*, “calcagno”), che il bastoncino su cui erano arrotolati i *volumina* greci e latini costituiva l’“ombelico” (greco *omphálos*, latino *umbilicus*).



segni erano prima ancora delle immagini. Nell'alfabeto vi sono contenuti la società, il mondo e l'uomo nella sua interezza, l'arte di costruire, l'astronomia, la filosofia, tutte le scienze hanno lì il loro punto di partenza [...]. L'alfabeto è una sorgente. (Hugo 1985, p. 28)

È significativo che l'atto di rottura, nel Novecento, sia avvenuto in ambito poetico. Mallarmé, con *Un colpo di dadi* (1897), poi Apollinaire, dada e futuristi cominciano dall'alto. Spezzano l'andamento lineare del linguaggio verbale e disseminano o riassettano parole, lettere e numeri, dando una tabularità visibile alla pagina.<sup>10</sup> Con i calligrammi di Apollinaire

la nostra intelligenza deve abituarsi a comprendere sintetico-ideograficamente invece che analitico-discorsivamente [...]. Tentativi come quello di *Les Soirées de Paris* rappresentano non proprio una rivoluzione, ma una regressione che, col ritorno all'ideogramma, tende a creare un linguaggio di iniziati, un'arte di iniziati. (Gabriel Arbouin in Apollinaire 2006)<sup>11</sup>

I futuristi, specie con le parolibere, dichiarano di distruggere la sintassi, collocare i sostantivi “a casaccio, secondo la loro origine”, usare il verbo all'infinito, abolire l'aggettivo e l'avverbio, eliminare l'io, sostituire la punteggiatura con segni matematici e musicali, praticare un’“immaginazione senza fili”.<sup>12</sup> Sulla scia del *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce, marcando però la forma grafica più che l'illeggibilità di quella fonetica, perfino Andy Warhol si cimenterà nel tentativo di restituire vividezza e distinzione al torpore della tipografia, in un suo romanzo, *a, A Novel* (1968). In Italia hanno segnato l'ideologia di un'epoca le poesie visive del Gruppo 70 di Firenze (Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Michele Perfetti...) e gli esperimenti del Gruppo 63, con le “eterografie” di Nanni Balestrini, autore di carneficine ai

<sup>10</sup> Un campo di indagine fertilissimo e all'apice dell'innovazione è quello del libro d'autore, dove “le caratteristiche grafiche delle lettere risultano determinanti per il contenuto del testo poetico, rinforzando lo storpiamento fonetico o morfologico delle parole attraverso la loro rappresentazione visiva”. I cubo-futuristi ne sono stati i maestri. Si veda Obuchova 2007, p. 194.

<sup>11</sup> Benjamin (1966, p. 43), preoccupato dell'annientamento dell'*aura*, definiva le poesie dei dadaisti “insalate di parole [...], cascami del linguaggio”.

<sup>12</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912. Si veda De Maria 2001 e AA.VV. 1961b. Tra le ricerche recenti si veda Fabbri 2010a e Schnapp 2010.

minimi termini e di ricombinazioni delle lettere in stringhe, filze e lasse di scrittura pubblica (si veda Fabbri 2006). Altri artisti hanno privilegiato la scrittura manuale, il gesto calligrafico tendente al graffito, da Hans Hartung, a Cy Twombly, Arshile Gorky, Jean-Michel Basquiat. A partire dagli anni settanta si aggiungono i giochi di linguaggio dell'arte concettuale – tautologie, anagrammi, palindromi (Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Alighiero e Boetti, Bruce Nauman...) – e le strategie di enunciazione autobiografica della Narrative Art (Gilbert & George, Ketty La Rocca, Sophie Calle...). Un versante che dovrebbe attirare l'attenzione dei semiologi implica la cancellazione della scrittura. Il precedente illustre sembra essere un componimento in versi di Man Ray, *Lautgedicht* ("Poesia sonora", 1924), le cui parole sono tutte espunte. Seguono e approfondiscono questa presenza per ellissi, in negativo, i *Libri illeggibili* di Munari, le abolizioni a inchiostro nero di Emilio Isgrò, preferibilmente della summa del sapere (l'Enciclopedia Treccani, l'*Odissea*, i Vangeli, il Corano), le orditure figurali indecifrabili di Jiří Kolář, gli *zeroglifici* di Adriano Spatola (si veda Ferrari 2007). Insomma, c'è un materiale ricchissimo, al momento disperso e confuso, che predispone a una ricerca sistematica sulla semantica della grafica. Nel corso dei secoli si sono cristallizzati degli *stili*: tondo (o diritto, detto anche *ortottico*), che può avere grazie *riflessive*; corsivo, che ha cioè un quoziente di corsivizzazione, è più vicino alla scrittura e può avere grazie *transitive*; neretto, che serve a enfatizzare, è una sorta di apostrofe grafica per il lettore. E, come nella storia dell'arte, si distinguono alcune correnti, rinascimentale, modernista geometrico, romantico... Ma questo è un altro libro.

Miró, che ha restituito fragranza e potere di azione a una segnicità stereotipata, si cura anche di risemantizzare le lettere dell'alfabeto occidentale, con il medium della grafia. Infatti, se Queneau (1981a), come si è detto, paragona alcuni uccelli di Miró al cinese *nioa* o ai segni che in arapaho indicano "farfalla", Paul Claudel non indugia ad affermare che, al pari del cinese, "la scrittura occidentale ha essa stessa un senso. E ancor di più in quanto il carattere cinese è immobile, mentre la nostra parola cammina".<sup>13</sup> Claudel, console di Francia in Estremo

---

<sup>13</sup> Più precisamente, Claudel (1978, p. 48) vede nel carattere cinese "un essere schematico, una persona grafica che ha, come un essere vivente, la sua natura e le sue modalità, un'azione sua propria e una virtù intima, la propria struttura e fisionomia".

Oriente per quindici anni, prende in prestito dai segni cinesi immagini e giochi di equivalenze dei quali c'è chiara traccia nella sua opera, ma manifesta il suo interesse anche per gli ideogrammi occidentali. Comprende che in entrambi i casi si trova ben altro che un'algebra convenzionale.<sup>14</sup> Per Roland Barthes la lettera alfabetica è addirittura *diabolica*, motore di un'*enantiosemia*. Infatti,

da un lato, la Lettera promulga la Legge in nome della quale si può ridurre qualunque stravaganza (“Attenetevi, per favore, alla lettera del testo”), ma d'altro lato, ormai da secoli, come mostra Massin, essa produce instancabilmente una profusione di simboli. (Barthes 1985b, p. 99)

L'alfabeto è un “sintagma fuori dal senso, ma non fuori dal segno” (ivi, p. 100). Monaci, grafici, litografi, pittori che ci hanno lavorato hanno sbarrato la strada che andava dalla lettera alla parola e hanno intrapreso il cammino non del linguaggio articolato, ma della scrittura, non della comunicazione, ma della “significanza”. Calvino (1974), in un denso articolo sulla scrittura delle città, immagina questa significanza come un pulviscolo che non si calcifica né si sedimenta, qualcosa di simile al brusio della lingua di Barthes (1988). Poi tenta alcune correlazioni tra le lettere e il loro “carattere” passionale. Parafrasando, la Q è “capricciosa” perché allunga la coda sotto la R, la A è “libertina” perché assottiglia il peso sulla gamba sinistra o lo risolve con piegature, la Y è “esotica” per l'estensione a palmizio delle foglie ricurve.

L'artista spagnolo deve aver ritenuto l'alfabeto un modello paritetico al suo, che prende le mosse *dal concreto* (l'immagine) *per raggiungere l'astratto* (il segno e il simbolo). È noto che nell'alfabeto fonografico ogni lettera è “fonottica”, cioè corrisponde a un suono, ma non vuol dire che sia sottomesso e che risulti totalmente sprovvisto di senso. Lo stesso termine “alfabeto” è stato creato (tra le rive del Mediterraneo

---

<sup>14</sup> È la tesi sostenuta invece da Henri Michaux (1974), per il quale i caratteri cinesi sono “miconoscibili” perché non figurativi. Si fondano, come l'algebra, su rapporti di relazione e quantità. Ma, nell'insieme, sono astratti e quindi privi di significato. Valgono come tracciati, graffi del gesto. Questo fattore è positivo nell'assiologia di Michaux, mentre si sente una forte connotazione negativa nell'idea di McLuhan (1976), secondo cui i cinesi sono un popolo tribale, “dell'orecchio”, dato che la loro scrittura è non alfabetica. In entrambi i casi, presupposti etnocentrici impediscono di sviluppare una corretta e oggettiva semiologia della scrittura. Si veda Harris 2003.

orientale e le rive del Mar Morto o dell’Eufrate) partendo dalle prime due lettere: *aleph*, che nell’antica grafia è rappresentata da una testa di toro, e *beth*, il cui tracciato deriva da un geroglifico egizio designante la casa e nel quale si può leggere la nostra b sdraiata.

Il tema delle relazioni tra sistema alfabetico e sistema ideografico è stato ampiamente discusso da William Warburton (2003) e rielaborato in epoca recente da Jan Assmann (1997 e 2000). Assmann dimostra che il dio Ptah inventa i geroglifici nel momento stesso della creazione del mondo. La conoscenza delle cose della natura e dei concetti della mente è dentro una scrittura per immagini, nella quale “regna la possibilità di un’ermeneutica mistica nel senso di una concordanza intelligente con il significato del mondo” (Assmann 2000, p. 156). Per gli egizi l’idea della convenzionalità e insieme della traducibilità dei nomi degli dèi si fonda sull’evidenza naturale, vale a dire sul riferimento a esperienze accessibili a tutti. E Plutarco, nel suo *De Iside et Osiride*, individua facilmente, dietro ai differenti appellativi degli dèi, sempre gli stessi fenomeni cosmici: il sole, la luna, il cielo, la terra, il mare. Il metodo di scrittura figurativa, i geroglifici tropici e simbolici, richiedevano quindi il massimo della conoscenza relativa al mondo: gli egizi scrivono il concetto di “figlio” con l’immagine di un’oca perché questo animale possiede uno straordinario senso della famiglia; e il concetto di “aprire” con l’immagine di una lepre perché questo animale tiene gli occhi aperti anche quando dorme. Ma Assmann chiarisce soprattutto che il dio Thoth non ebbe bisogno di inventare la scrittura: essa era già *in nuce* nel complesso sistema di geroglifici iconici e convenzionali, codificazione di conoscenze cosmologiche e biologiche, segretamente presente.<sup>15</sup> Gli egizi avrebbero semplicemente “trovato” la scrittura alfabetica, e quindi attuato, per passaggi progressivi e sotto le leggi della necessità e dell’economia, operazioni di sintesi e di astrattizzazione.

Ci si propone di indagare gli sforzi compiuti dai cosiddetti *marks by institution* per divenire motivata calligrafia, vicina alle immagini. Si pen-

---

<sup>15</sup> “Grazie al suo carattere figurato realistico, si riferisce direttamente al mondo, ma soprattutto, grazie alla sua funzione di segno, si riferisce sia al livello fonetico che a quello semantico della lingua [...]. Quella egiziana è una cultura dell’immagine e della presenza sensibile [...]. La via verso la scrittura passa non solo attraverso la configurazione e l’appropriazione linguistica del mondo, bensì anche attraverso quella figurativa; la scrittura vale qui come l’espressione più alta e sacra che il senso può acquistare” (Assmann 1997, pp. 221-222).

sa che nel loro essere prodotto dell'uomo le parole, nelle organizzazioni del discorso, tendano a recuperare efficacia mnestica e percettiva, a rinnovare la memoria delle *concordanze* o anche delle *contraddizioni* da cui si sono formate.<sup>16</sup> In Miró la concomitanza delle due modalità di scrittura serve a invogliare trattamenti “mitopoietici”. In egiziano “scrivere” (*sphr*) è una parola che significa “far circolare, mettere in circolo”.<sup>17</sup>

Questo programma di “riabilitazione” della scrittura comprende tanto gli strumenti di espressione (punteruolo, pennello, pennino di metallo, dita...) quanto i supporti (carta, tela, metallo, vetro, pelle di animali...). Riguarda i modi di tratteggio, lo spessore della linea, la grandezza del tracciato, i colori che legano o distinguono le lettere. La commensurabilità tra ideografico e alfabetico deve poter superare l'idea che “la linea dello scritto sia un tracciato calligrafico che accentua la demarcazione o al rovescio prolunga oltre il proprio campo la raffigurazione” (Pozzi 1993, p. 442). Perciò il discorso permetterà di risalire alle inclinazioni, alla qualità e al verso con cui la mano opera e iscrive moti del corpo. E, di rimando, si ricostituirà il discorso come gesto nella sua ampiezza antropologica, momento di una manifattura.<sup>18</sup> Utilizzeremo a tal fine il concetto di *ductus*, teorizzato da Wilhelm Wattenbach nel 1866 e poi ripreso da Barthes (1999): include allo stesso tempo l'ordine nel quale la mano esegue i diversi tratti che compongo-

<sup>16</sup> Émile Benveniste (2009b) dà prova di questo tutte le volte che mostra di privilegiare, nelle sue ricerche, termini che hanno una doppia valenza etimologica, come città, *orarium*, eternità, *profanus*/profanare.

<sup>17</sup> Si veda in proposito la ricerca etimologica di Giovanni Anceschi (1988, p. 40): “*Graphēin*, in greco, designa l'attività del tracciare *in comune* fra lo scrivere e il disegnare [...]. Il termine gotico *meljan*, ‘scrivere’, corrisponde all'alto tedesco antico *malon*, *malen* [che vuol dire ‘dipingere’, ma anche ‘scrivere’ nel linguaggio infantile] e inoltre ha delle parentele con il lituano *meljs*, ‘colorante blu’, col lettone *melns*, ‘nero’, col greco *melas*, ‘nero’; il tedesco *schreiben* [...] è da ricondurre a un antico prestito dal latino *scribere*, ‘scrivere’, il cui significato originario era ‘incidere’, ‘graffiare’, come dimostra il suo nesso etimologico con il greco *skariphaomai*, ‘incidere’, ‘graffiare’ [...]; il termine *graphēin*, ‘scrivere’ è affine al tedesco *Kerben*, ‘intagliare’, all'inglese antico *ceorfan*, all'inglese moderno *to carve*, ‘intagliare’ [...]; l'inglese *to write* corrisponde al nordico antico *rita* (*rune*), ‘incidere’, e al tedesco *reißen*, che si è conservato in *Reißzeug* [‘occorrente per disegnare’, ‘scatola di compassi’], e *Grundriß* [‘disegno in pianta’]”. Si veda anche Gelb 1993.

<sup>18</sup> Dionisio Trace, nell'*Ars Grammatica* (II a.C.), chiama le lettere dell'alfabeto *grammata*, “graffi” o “tracce” (la radice comune è *grafein*, “scrivere”), ma anche *stokheia*, perché disposte in una fila ordinata.

no una lettera (o un ideogramma) e il senso secondo cui ogni tratto è realizzato. Anne-Marie Lecoq (1974), ricordando l'aneddoto della contesa tra Apelle e Protogene sul virtuosismo della linea ("linea summae tenuitatis", Plinio, *Historia naturalis*, xxxv, 81), afferma che il ductus, in quanto colpo di colore che appartiene a un singolo, costituisce una personalità, equivale alla firma. Per François Rastier,

gesti e movimenti, punti nodali e momenti critici, tempo del ritmo e fraseggio dei contorni permettono di concepire il testo come un corso d'azione semiotica, al di là di una concatenazione di simboli. Il genere codifica la condotta di questa azione, ma ciò che si definisce "ductus" particularizza un enunciatore, e permetterebbe di caratterizzare lo stile semantico con dei ritmi e dei tracciati particolari di contorni di forme. (Rastier 2003, p. 68)

L'indagine dei nessi tra grafia fonetica e grafia per immagini sarà condotta a livello dei ritmi. Tanto le marche del significante prosodico, distinguibili in angoloso/rotondo, alto/basso, rapido/lento, regolare/irregolare, quanto le parti ultime e irriducibili dei miroglifici,<sup>19</sup> saranno esaminate osservando i movimenti relativi alla misura (allargamento/restringimento, espansione/contrazione...) e al peso (rarefazione/ispessimento, dilatazione/condensazione). Articolazioni agogiche, di andamento del ritmo, sono prese in carico da espedienti retorici quali l'allitterazione, l'anagramma, l'inversione sintattica, la produzione di rime, e definiscono configurazioni patemiche.

Nel miró, inoltre, la componente grafica ha una grande valenza sinestesica. A partire dalle articolazioni che la caratterizzano, riesce a tradurre e a semantizzare processi sonori. Ci si chiederà se e come la doppia maniera di articolazione sintattica, alfabetica e ideografica, produca, per derivazione, effetti di vocalità, se si possano distinguere accentuazioni orali da altre propriamente scritte, e in che modo vengano declinate e modulate le forme dell'eco e del silenzio. La prova,

---

<sup>19</sup> Ricordiamo che tra i non segni della grammatica linguistica, quelli chiamati da Hjelmslev (1961) "figure", presenti su entrambi i piani per costruire unità dotate di significato autonomo, sono inclusi i formanti, desinenze inflessionali. Dalla loro problematizzazione Jean-Marie Floch e Felix Thürlemann svilupperanno, nell'ambito delle semiotiche planari, i concetti di "formante plastico" e di "formante figurativo". L'equivalenza si fonda sul fatto che tali "figure", verbali o pittoriche, producono senso non isolatamente, ma nelle morfositassi.

se positiva, ci ripagherà dell'omissione delle caratteristiche prosodiche della lingua scritta che, a detta di Halliday (1992, p. 65), è un autentico deficit. Gerard Unger (2006) fa notare che nella "g" il tratto in alto a destra (in italiano, "bandierina") in inglese è detto *ear*, "orecchio". E si interroga: come può inscrivere l'ascolto nel lettering? In generale queste equivalenze smetterebbero di apparire arbitrarie qualora si concentrasse l'attenzione non sulla verosimiglianza degli elementi, ma sui rapporti strutturali all'interno di una scala o matrice. Tornando sulla questione del simbolismo, si scopre che anche per Gombrich

quando diciamo che *i* è più chiaro di *u* troviamo consensi in misura che ci sorprende. Se siamo più accurati e diciamo che il passo da *u* a *i* sembra più un passo ascendente che non discendente, credo che la maggioranza sarà d'accordo, quali che siano le spiegazioni che ognuno di noi sarà portato a fornire. (Gombrich 2002, p. 370)

In sintesi, due compiti aiuteranno a imparare l'ortografia di questa lingua: l'analisi delle interazioni tra parole e figure, svolta a partire dai gradienti di forza riscontrabili; l'analisi degli effetti di senso sonori, per averne l'esperienza della pronuncia. Il corpus è formato da sei poemi-dipinti, ripartiti in base alla preminenza, nella loro semantica discorsiva, del rapporto tra segni ideografici e alfabetici o delle sinestesie cinetiche incentrate sulle rappresentazioni del campo sonoro. Lo precedono alcuni casi-studio che articolano questo genere di problemi nel miró.

#### LA TRADUZIONE TRA MIROGLIFICI E SEGNI VERBALI

Il primo gruppo di opere invita a una precisazione. Si è abituati a pensare i rapporti sintagmatici tra pittura e scrittura sotto forma di disequilibri: l'immagine illustra la parola, la parola fa da didascalia all'immagine. Ma come può la scrittura risolversi nel riferimento alla cosa rappresentata o alla trascrizione della sua pronuncia, e la pittura limitarsi a essere attività illustrativa?

Il dibattito sull'*ut pictura poesis* va avanti dai tempi di Orazio, beneficia di una letteratura scientifica sterminata e vede la crescita esponenziale di associazioni e siti dedicati. Fra tutte l'International Association

of Word and Image Studies (IAWIS/AIERTI, 1987), che promuove nello specifico lo studio del rapporto tra testo e immagine. Nel clima di egemonia del libro che ha contraddistinto l'Umanesimo, l'*emblemata* – una figurazione con un motto latino e un epigramma esplicativo – aveva già avviato un filone di letteratura basato sul rapporto tra scrittura e immagine. Qui è oscuro il significato e ardua la comprensione. E, tuttavia, la figura non è in condizione subalterna rispetto al testo scritto. Né lo sarà nell'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa, catalogo che aveva un fine non strettamente filologico, ma pragmatico, e operava quindi su uno sfondo semantico e retorico: si affidava alla complicità tra verbale e visivo per risultare efficace e convincere gli artisti a raffigurare secondo quel sistema di istruzioni. Meyer Schapiro (2002c) ha condotto una mirabile indagine sul problema delle scritte in pittura, dalle illustrazioni medievali al Novecento. Lo storico dell'arte insiste sulle anomalie che la parola scritta può comportare nella composizione spaziale, quando assume una fisionomia vicina alle forme artistiche, ma soprattutto quando, retoricamente, afferma la differenza del proprio codice.<sup>20</sup> In alcuni casi, anche con il veicolo significante di lunghi rotoli e cartigli, la scritta è capovolta, perché concepita secondo il punto di vista interno al quadro, e costringe dunque lo spettatore a ruotare la testa per leggere. In altri è illeggibile: rende pertinente la grafica e l'aspetto della scrittura, non il denotato. In altri ancora è soltanto allusa, evocata per sineddoche, *in absentia*, come nei cartigli privi di iscrizioni. Particolarmente interessante è il tema della scrittura che rende l'emissione vocale (negli esempi forniti si tratta di discorsi che escono dalla bocca di parlanti). Sempre nella chiave dell'incongruità tra codici, Schapiro si occupa della messa in scena della firma. È un problema emerso nei capitoli precedenti, quando questo simulacro dell'artista si era esibito con virtuosismi plastici, tattiche per interpellare il fruitore, camuffamenti. Componente attiva, la firma di Miró è la "prima ballerina"

---

<sup>20</sup> È un atto retorico, nell'accezione di retorica che ha Jurij Lotman. Il tropo – dice Lotman (2000) – ha una natura bilingue. Implica il trasferimento, in una data sfera semiotica, dei principi strutturali di un'altra, con l'evidenza delle relazioni conflittuali. Il semiologo di Tartu mette a punto questa tesi nel saggio sul rapporto tra lingua teatrale e pittura (Lotman 2008), dove considera testi retorici i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche all'interno di una struttura unitaria. Sincretismo, ma su basi eristiche. La frizione nella correlazione o nella traduzione tra sistemi semiotici sposta il campo della significatività. Si veda anche Tiziana Migliore, *Introduzione* in Migliore 2008.



dell'opera, un corpo di caratteri convenzionali che con salti, acrobazie e piroette torna a essere immagine. Rispetto al "furto" di omogeneità che si determina quando la firma è un attante visivo, Schapiro scrive:

La firma dell'artista [...] dove si trova virtualmente? Galleggia o giace tra una certa parte del paesaggio e la superficie del quadro? Vista in profondità, dovrebbe ricevere la luce, proiettare un'ombra e sottomettersi alle gradazioni di perspicuità dovute alla massa d'aria interposta tra il primo piano e la distanza; dovrebbe inoltre prender posto nello spazio del quadro alla stessa stregua degli altri elementi della scena, distinti nel loro rapporto di piani e collocazioni in sequenza ordinata, in quanto è un oggetto che si pone in maniera inconfondibile tra altri due oggetti visti in profondità. (Schapiro 2002c, p. 194)

Lo storico dell'arte si sofferma sulla "realtà materiale" e sul peso attribuiti in pittura ai segni arbitrari, fin dal Medioevo. Poi, considerando la frequente annessione di firme a oggetti stereometrici, nota che le lettere si collocano sulla superficie della tela, più che nella proiezione tridimensionale dello spazio, e che infrangono quindi le regole dell'ideale "eu-sinottico", vigente fino al Settecento. La relazione tra scrittura e pittura si evolve in epoca contemporanea, specie quando – ricorda Schapiro – la scomposizione dei piani cubista subordina la differenza di codice alle pratiche analitiche dell'artista, e per questa via provoca l'integrazione piena della parola nell'immagine. C'è un *cut and paste* già a livello pittorico nel cubismo, che la tecnica del collage ratificherà. Schapiro fa l'esempio della parola "Journal", tagliata in "Jour-" e a cui si interseca un frammento di stampa di giornale. Un'operazione che anche Miró pone in essere – lo vedremo. La matrice è ormai comune. Si raggiunge un certo bilanciamento tra scrittura e immagine non più piegando la prima alle esigenze della figuratività, ma manipolando entrambe nei modi e secondo i criteri del plastico. Per dirla con Schapiro,

la realtà materiale delle parole scritte e stampate si allea alla concretezza non meno marcata delle pennellate e dei tocchi che costruiscono la pittura, le sue linee e i suoi piani superficiali: non sono gli oggetti rappresentati, ma i segni materiali delle ordinate operazioni del pittore sul campo a richiamare l'attenzione e ad assicurare l'interesse dell'insieme. (Schapiro 2003c, p. 234)

Altri interrogativi si affaceranno più avanti. Sarà opportuno chiedersi:

1) se gli investimenti semantici sottesi alle strutture dei poemi-dipinti non contengano già istruzioni per il sincretismo; 2) qual è il costo delle combinazioni, che cosa perdono di tipico pittura e scrittura; 3) se e con quali conseguenze la lingua verbale prende a prestito tecniche del miró e il miró impiega regole precipue della lingua verbale. Si sonderanno meglio le relazioni tra i titoli dei quadri e le effettive esecuzioni, sottolineando casi di conformità, trasformazione e antifrasi. Le indagini per la redazione del dizionario hanno messo in luce, per esempio, occasioni di inversione delle diatesi verbali dall'attivo al passivo, dal passivo al riflessivo, dal riflessivo all'attivo. Colto il meccanismo, lo spettatore che guarda e confronta senza cadere in trappola ha già assunto l'adeguata competenza del dover-non-credere, prescritta dal contratto enunciazione. Di nuovo, dunque, segno e suo interpretante, immagine e parola, rinviano l'uno all'altro non per automatico rispecchiamento, ma attraverso negoziazioni e aggiustamenti. È l'analisi a dimostrare che il valore dell'opera risiede non nella possibilità della sua designazione, ma nei vantaggi di una lettura incrociata. Resta invariata l'ipotesi che nei poemi-dipinti l'attendibilità di un'unica voce è limitativa, e all'esperienza del senso conviene una traduzione che, anziché stabilire gerarchie, scopra equivalenze.

*Forme di importazione, modi di integrazione: lettere, numeri e note nel miró*

La scrittura del miró è caratterizzata da un'assidua attività di assunzione e rielaborazione di elementi alfabetici, numerici e musicali. Insieme agli stratagemmi che semantizzano la firma, cifre, lettere e note sono sottoposte a processi di deformazione coerente. Alcune di queste provengono da abbozzi dove svolgevano un ruolo propedeutico, di promemoria, e la cui permanenza ed evoluzione sul piano formale si elevano poi a un rango estetico. Così, nel disegno preparatorio per *La famiglia* (1924, FJM 672a, Fig. 296), i numeri "1 – molto luminoso, come occhi di gatto, 2 – cielo – come una stella; molto misterioso, 3 – come un albero – e 4 – come una cipolla" suggeriscono all'istanza enunciante la maniera di organizzare le forme, in ordine di priorità; nel quadro (Fig. 170) affiancheranno invece le soluzioni escogitate, diventando, da istruzioni per l'uso, elementi sanzionanti metalinguistici. Persa la consecutività lineare, i punti si distribuiscono nello spazio ed esemplificano nel visivo la proprietà dell'adiacenza. Sono le cifre a patteggiare

con l'interprete il successo dell'opera; l'acquisita dignità di installarsi accanto alle figure ha il sapore di una sfida enunciazionale a non poter non riconoscere.

Rispetto agli artifici della firma, si è già menzionato il caso del “dittico” *Donna che ascolta la musica e Ballerina che ascolta l'organo...* (1945, Figg. 34-35). Nella traiettoria narrativa delle due opere l'artista prefigura due possibilità: legittimare il proprio nome puntando sull'aspetto discontinuo delle lettere, singolarmente chiuse entro formanti ovoidali (EJM 1864, Fig. 39) o valorizzarne la dimensione organica, dato che è il corpo della donna a scrivere “Miró” (EJM 1865, Fig. 38). La prima tattica include tutte le lettere, perfino con l'accento, ma dà poco spazio all'inventiva; la seconda privilegia la sintesi per trasformare qualitativamente il nome, anche al prezzo di una minore conformità. Qui, infatti, le lettere diventano membri di un'unica figura e la leggibilità è subordinata a un intreccio di forme. Sembra essere l'opzione dominante. Il tratto fine di matita che nel disegno traccia la “M”, la “I” e la “R” come “collo”, “braccia” e “gambe”, con arti estremi allusivi alla scala dell'evasione, nel quadro perde armonia, si ispessisce e si adegua al tema, “ballerina in cattedrale”. La “M” e una gamba della “R” fungono da perno, l'altra gamba e il braccio, “I”, sono levati. La firma, presentandosi come involucro somatico, paga lo scotto di assorbire e riflettere urti, attriti e dissonanze che sopravvengono nei rapporti di intersensorialità. Numeri e lettere partecipano dunque ai processi di questa lingua visiva integrandosi nel montaggio e/o dimostrando di essere sostituiti cognitivi di un soggetto trascendente.

Nell'idioma dell'artista catalano l'universale numero 1 diventa, senza difficoltà, il signor 1 (*Ritratto*, 1927, Fig. 297), volto di un uomo di profilo dai lineamenti squadrati. Quanto vale questa innovazione rispetto al *type* che permette di identificare il numero? Ci incuriosisce sapere perché sta sospeso in diagonale, in quale spazio si colloca, perché la sua barba trema e su che cosa tiene fisso lo sguardo. Le caratterizzazioni dell'occhio, con la pupilla dilatata e la palpebra a puntini, e l'aspetto della barba, dal contorno a onde spezzate, segnalano che l'evento è in corso, ma che è fuori dalla nostra portata, imperscrutabile. Il tratto semantico del mistero, tipico della *cifra*, si manifesta nell'opera come dispositivo enunciativo di cattura dello spettatore.

Il lettore ricorderà l'evoluzione del grafema “Sardine”, termine integro in uno dei disegni preparatori di *Paesaggio catalano (Il cacciato-*

re) (1923-1924, FJM 674, Fig. 94) e poi troncato nel quadro (Fig. 88). L'ellissi delle lettere finali ha provocato non pochi fraintendimenti.<sup>21</sup> I caratteri di "Sard", curvi e stilizzati, seguono l'andamento dei baffi del gatto, soprattutto la "a" e la "S", la cui chiusura a spirale rima con le forme concentriche presenti nell'opera. L'orientamento di lettura della parola guida lo spettatore dall'area del felino alla scena della griglia, con cui fanno corpo la "r" e la "d". I tratti spessi e il cambiamento cromatico dal nero al verde accentuano l'aspetto figurale delle lettere e segnalano il passaggio dal verbale al visivo. Non è automatico. L'occupazione spaziale di un altro codice implica la perdita di alcune proprietà e il guadagno di altre, un processo che non trasforma solo la storia dell'opera. L'universo dell'artista prevede infatti nel suo insieme, normativamente, che l'ingresso di forme dell'espressione estranee sia regolamentato da procedure di armonizzazione, contrarie, però, all'annullamento delle differenze. Viene preparato il terreno per la convivenza di attori eterogenei, e questa base consentirà al linguaggio ospite, ma anche alla lingua originaria, di evolversi. Nelle pratiche sincretiche del miró i risultati evenemenziali, del singolo testo, incidono su cambiamenti valutabili in diacronia. La relazione visivo/verbale non consiste solo nel trasferimento di segni da un linguaggio all'altro. Anzi, se si torna a Lotman, uno dei fondamenti della semiosfera è proprio l'eterogeneità: ci sono codici che, scontrandosi, si trasformano ma sopravvivono,

possono, come Proteo, divenire altro e rimanere se stessi, tanto che conviene parlare con molta prudenza di scomparsa totale di qualcosa in questo spazio [...]. Il confine è penetrabile. Esso è costantemente attraversato da incursioni di elementi provenienti da altre sfere, i quali, irrompendo, portano con sé la dinamica: essi trasformano questo spazio, benché allo stesso tempo essi stessi si trasformino secondo le sue leggi. Il momento dell'esplosione è anche il luogo di brusco aumento di informatività di tutto il sistema. (Lotman 1993, § III e IV)

Molte volte le tattiche di arrangiamento tra figura e scrittura puntano sulle peculiarità della dimensione cromatica, che definisce isoplasmie

---

<sup>21</sup> Si è creduto che il termine alludesse alla danza nazionale catalana, il *sardane*, ma questo non ha portato a spiegare le ragioni della sua presenza nel quadro. Si veda Weelen 1984, p. 58.

e crea confluente tra forma e sfondo. La scritta “sable”, concepita per l’omonimo quadro del 1925, nell’ultimo bozzetto della serie (*Sable*, FJM 738, Fig. 298) ha tratti ancora lineari e poco marcati. Il disegno esprime allo stato potenziale alcuni parallelismi. Nella versione pittorica l’ispessimento del corsivo si abbina a una lieve puntinatura e all’assunzione di toni scuri, saturi e opachi, contrapposti alla zona chiara, sfumata e luminosa dello sfondo. Dalla maniera con cui è “lavorata” la parola si ricavano impressioni materiche, notizie sulla granularità dell’elemento, mentre lo sfondo rende operativo il senso della vista e intensifica le qualità solari dell’oggetto. È legittimo chiedersi a quale delle due istanze afferisca lo spazio campito dalle lettere, se all’occhio o al tatto, e se al campo dell’immagine o a quello della parola. Quei vuoti/pieni sono sfondo o figura? Quale accezione di /sabbia/ rendono pertinente? Ecco la vera “trappola della duplice grafia”: non, come pensava Foucault (1988), una proposizione tautologica, che mostrando e dicendo, comunica le stesse cose due volte, né una ridondanza fondata su rapporti di esclusione, ma un’*intermittenza in forma di segreto*. Quando affiora l’immagine, sprofonda la parola, e viceversa.<sup>22</sup> I caratteri partecipano, nel processo, della duplice efficacia estetica e della duplice natura di manifestazione, evidenziando un confine condivisibile, ma inalienabile. Lo spazio vuoto, come si è detto altrove, non è una presenza neutra, ma una “forta pictorica **M**ateriá **I**mpregnada d’una **R**efractibilitat **c**Ongestionant”.<sup>23</sup> Tornano in mente le incisioni della Serie Barcellona (1939), oggetto di analisi del secondo capitolo e banco di prova delle potenzialità di animazione dello spazio, nelle manifestazioni di attriti, espansioni, infiltrazioni e gravitazioni, nei miraggi di penetrazione attraverso corpi trasparenti.

---

<sup>22</sup> All’idea del segreto come ombra statica da cui scaturirebbe, in calco, la comunicazione, Paolo Fabbri (2000d, p. 101) sostituisce l’immagine di un continuo andirivieni dell’informazione segreta, del *discorso segreto*, dovuto a calcoli e ad atti di linguaggio: “È una quantità finita e irriducibile, come una coperta troppo corta: se scopriamo qualcosa, immediatamente copriamo qualcos’altro, e viceversa [...]. Ciò che rende derisorio il segreto è proprio la sua scoperta, che non significa scomparsa, ma semplicemente spostamento”.

<sup>23</sup> È un piccolo calligramma inventato dall’amico e poeta catalano Josep Maria Junoy nel 1917, in occasione della prima personale dell’artista, che ebbe luogo alla Galleria Dalmau di Barcellona.

*L'oggettile "journal"*

È possibile capire come avviene l'acquisizione delle forme verbali negli usi del miró? I processi di crescita del morfema "journal" rispondono a questa domanda. Qui c'è da sottolineare la propensione a un lettering indipendente dai significati linguistici, che ricombina gli elementi e valorizza il linguaggio plastico. Si vedano *La pubblicità e il vaso di fiori* (1916) e *La fattoria* (1921-1922, Fig. 86). L'utilizzo dell'oggetto-parola "journal" è più intrigante. Qui, infatti, significante e significato linguistico si materializzano, con un assemblage di frammenti di carta stampata che riproduce e indessicalizza la scomposizione del termine. L'artista gli fa assumere nel tempo delle *pieghe*, lo sottopone a deformazioni discorsive. "Journal" diventa allora un *oggettile*, nel senso in cui lo intendeva Deleuze (1990, p. 28), come "inflessione" ricollegabile non a un modello spaziale, ma a una modulazione temporale, che implica l'elasticità della forma. Nell'interrogarsi sulle sperimentazioni linguistiche che da Mallarmé portano, attraverso Apollinaire, al cubismo e al parolibero futurista, William Seitz (1961) cita proprio il caso della scritta "Journal", ma non ne coglie l'inflessione. Confronta due opere di Picasso del 1912, la *Natura morta con sedia impagliata* e la *Bottiglia di Suze*, e osserva che in pochissimi mesi si passa da un assemblage in cui questa parola è dipinta a olio a un collage dove l'etichetta di un aperitivo alla genziana è direttamente riportata, con il suo spessore, al centro del campo, separata dai ritagli di giornale e di tappezzeria sullo sfondo. Il paragone è riduttivo e non stabilisce la giusta traiettoria di senso. Picasso per primo, infatti, aveva eletto la parola "Journal" a oggettile e già nel 1913, in *Bottiglia di Vieux Marc*, piegava la scritta e amputava "-nal" dal radicale "jour-". Un discorso a parte meriterebbe l'impiego di due tipi di inchiostro, di china e da stampa, chiaramente espressivi di codici diversi, della pittura e della tipografia. Miró "affetta" ancor di più la parola.

Nel 1921 si vede l'isolato *Il Jo* (*La tavola del guanto*) (Fig. 299), esito di un'operazione di tmesi che mette in vista un altro termine, vagamente allusivo all'espressione di una soggettività. Appare quindi la radice "jour", ricavata da un presunto "journal" attraverso distribuzioni sintagmatiche e un gioco coerente di strati (*Interno con giornale*, 1922-1923, Fig. 300). In *Terra arata* (1923-1924, Fig. 87) Miró affida la gestione semantica della scritta allo spettatore e mantiene l'ambiguità tra il "jour" di "journal", se si interpreta il campo in cui è inserito

come raffigurazione di una testata, e il “jour” di “jour” (giorno), se lo si legge invece come etichetta apposta dall’enunciatore, un deittico temporale. Il disegno preparatorio di *Maternità* (1924, FJM 640a, Fig. 301) attualizza la seconda opzione: la parola sventola su un supporto meno rigido, un drappo, attribuito a un attore antropomorfo. Altrove (*La famiglia*, 1924, Fig. 170) sopraggiunge dal bordo del telaio, con la “R” segata, fa “capolino” e saluta. In cornice e leggibile in verticale, la scritta mostra caratteri marcati e con misure in aumento dall’alto verso il basso. La variante inventata per *Il lume a petrolio* (1924, Fig. 203) strizza l’occhio allo spettatore in segno di un’accresciuta complicità. La parola “journal”, all’interno di un triangolo, prefigura le rifrazioni dello specchio. Il processo che espande le lettere per gradi, secondo l’orientamento di lettura occidentale, è qui invertito: la grandezza dei tratti, adattandosi alla geometria inglobante, aumenta da destra a sinistra, dall’ultima lettera alla prima. Un ottimo esercizio per destabilizzare le norme culturali. Conquistare un ruolo di attante nella scena implica per l’oggettile “journal” l’emanciparsi dalla cornice, che inquadra e tuttavia isola. Non è un traguardo facile. L’ingresso del verbale nel visivo appare un’irruzione e molte tecniche puntano allora, nel sincretismo, non al mero assestamento, ma ad animare il significante. *Testa di fumatore* (1924, FJM 4348, Fig. 302) esemplifica al meglio queste procedure. I caratteri hanno smesso di seguire l’andamento rettilineo, in verticale o in orizzontale, e tracciano, sospesi, una debole voluta discendente, ripresa dalla sinuosa configurazione a destra. Le lettere centrali, la “O” e la “U”, leggermente sfumate, anticipano la fiamma della “R” – schematica, riconoscibile solo per ragioni di contiguità. Non mancano rime eidetiche orientate diversamente. “Jour”, che sembra “Jou”, esala dal consumo di una sigaretta. Il concetto deleuziano di piega, applicato alle sperimentazioni di “journal”, serve a capire che nel divenire del termine si trovano anche i punti critici, le singolarità necessarie a dar vita a nuovi avvenimenti.

Questa fase propedeutica allo studio dei poemi-dipinti ha mostrato le prime divergenze, le collisioni e i dialoghi tra visivo e verbale. La convocazione, nei territori dell’arte, della lingua naturale, il codice più riconosciuto per regole e principi avviene solo allontanandosi da schemi incorporati. Difficile rinunciare alle leggi della linearità. La poesia, senza dubbio, ha mezzi più potenti per farlo, primo fra tutti la sensibilizzazione del sovrasegmentale.

## UN CRISTALLO IDIOLETTALE: IL GENERE DEI POEMI-DIPINTI

Con il termine pittura-poesia la critica ha etichettato una classe di opere “visionarie, poetiche, e dunque metaforiche”, che andava distinta dalla “pittura pura” o “pittura-pittura” dell’astrazione francese (Rubin 1969, p. 150). Nel caso di Miró si è deciso di far coincidere questa attività con la fase compresa tra il 1924 e il 1927, di pieno automatismo surrealista. È vero che molti poemi-dipinti l’artista li realizza allora, quando l’amicizia con André Masson cresce nella comune ambizione di “diventare pittori-poeti”,<sup>24</sup> ma non si capisce perché risolvere questa inclinazione, da un lato, con le fonti letterarie che ne avrebbero stimolato l’immaginazione, dall’altro con i gusti, l’atmosfera e le corrispondenze del surrealismo. A tutti gli effetti, l’interazione tra pittura e scrittura è durevole in Miró e non riducibile alle ragioni del movimento di Breton. Crea un genere a se stante. In che modo i poemi-dipinti di Miró si differenziano dalle “realità incompatibili” di Magritte o dalla mossa di Picabia di attirare la parola nell’immagine? Si potrebbe cominciare con il dire che manca l’intenzione di provocare shock. Oltre al noto contributo di Margit Rowell (1976), ci si avvarrà dei saggi di Carolyn Lanchner (1993-1994) e di Wallace Stevens (1951), che stimolano la seguente riflessione: ciò che lega la poesia felice alla pittura è la laboriosità, che, quando esercitata, non è soltanto lavoro, ma fatica, logorio. A qualificare l’opera come poetica non sono i soggetti scelti, è il loro trattamento.

Un dipinto del 1926, *Amour* (Fig. 303),<sup>25</sup> ricorda i criteri di montaggio impiegati da Miró nella poesia della *Ballerina* (FJM 1906b, Fig. 31; FJM 1907a, Fig. 30). L’opera è preceduta da un unico disegno preparatorio (FJM 732b, Fig. 304), che manifesta differenze rilevanti. Al centro del foglio c’è una figura umana astratta. Sotto le braccia, una combinazione che include il miroglifico dei genitali femminili ne attesta il genere. La zona inferiore del foglio, in prossimità della scarpa, ospita il calligramma “amour”, composto a tratteggio e ad asterisco. Se si esclude la “A”, più grande e punteggiata di stelle,<sup>26</sup> le lettere non appaiono

<sup>24</sup> Lettera di André Masson al pittore catalano, 19 aprile 1972, in Rowell 1976, p. 131.

<sup>25</sup> I titoli dei poemi-dipinti sono riportati in lingua originale, perché spesso ripresi all’interno delle opere.

<sup>26</sup> Secondo Margit Rowell (1976, p. 143) “in *Amour* la A, raffigurata con mosche ronzanti che inquadrano una macchia nera, rappresenta probabilmente l’orifizio sessuale”.



particolarmente marcate. Sono in corsivo la “m”, la “o” e la “u” e in stampatello la “R”. La loro distribuzione nello spazio, a zampillo, a gettito, spezza però la linearità della lettura occidentale, prevedendo moti in circolo. Sulla tela le qualità cromatiche definiscono le differenze di strato, accentuano gli stacchi. Tra lo sfondo marrone e la vasta area irregolare blu, insatura e sfrangiata ai bordi, si trovano una macula bianca, nel margine superiore sinistro, e l’ombra proiettata a destra, scura e trasparente, che dà alla forma un netto rilievo. L’interno è abitato dall’incrocio di linee allusivo alla figura umana, privo del dettaglio della scarpa, e dal sigillo del corpo femminile, che spicca per i contrasti di colore. La scritta risulta mantenuta, con i caratteri marcati di nero e i gettiti dipinti di rosso. Non si forzerebbe troppo la lettura se si vedesse nell’incrocio delle linee il diagramma di un volto di profilo. La sollecita il confronto con le versioni di un’altra opera, *Testa di contadino catalano* (Fig. 44). Contorno e colore sono restituiti dal formante blu, mentre i capelli, accennati dall’increspatura blu e bianca a sinistra, svettano nella ciocca sparuta a destra. Sorprende molto notare l’utilizzo, nel quadro, di due modalità sintattiche estranee alla prassi di lettura occidentale: l’effigie del personaggio femminile nasce dall’unione di pezzi disposti in altezza; la scritta descrive invece una curva. Nel rapporto tra parola e immagine il primo problema da considerare è la mereologia degli elementi. Il verbo-visivo nel miró nega amalgami e conglomerati, preferisce concatenamenti e raccordi.

Così come l’insieme del corpo ha la stessa natura di un braccio, di una mano o di un piede, in un quadro tutto deve essere omogeneo. Nei miei c’è una specie di circolazione sanguigna. Basta spostare una forma e la circolazione si interrompe; l’equilibrio è rotto. (Miró 1959, p. 5)<sup>27</sup>

In *Amour* questo equilibrio non investe sulla consecutività lineare, si esprime attraverso una sorta di sinusoide (del sentimento) che ha un picco di intensità in direzione della donna. Un “montaggio di attrazioni” (Ejzenstejn 1985). Deleuze (1984) ha distinto quattro grandi tendenze nelle scuole di cinematografia: *organica* o del “montaggio

---

Dubitiamo che anche questo quadro, come *Il carnevale di Arlecchino*, sia l’effetto di visioni allucinate, ma lo stesso non si può dire per quelle che riesce a suscitare.

<sup>27</sup> Sulla nozione di mereologia si veda Bordron 2000 e 2004.

alternato parallelo”, tipica del cinema americano e caratterizzata da un’alternanza di parti differenziate (per esempio, il mondo dei poveri e il mondo dei ricchi, i buoni e i cattivi); *dialettica*, che si fonda sulla logica del conflitto e sul superamento di opposti, con il ricorso al patetico (esemplificata dalla scuola sovietica e in particolare da Ejzenstejn); *quantitativa*, propria della scuola francese d’anteguerra, che consiste nella rottura delle relazioni metrico-matematiche, per una sensazione di incommensurabilità del tempo; *intensiva*, che fa capo alla scuola espressionista tedesca ed è giocata sul potere della luce (chiaroscuri, luccichii, riflessi cangianti, scintillii, sfavillii, aloni...). Il “montaggio di attrazioni” è specifico del secondo modello. La questione era già emersa a proposito dell’analogia tra i miroglifici e i segni delle pitture rupestri (si veda *infra*, pp. ??? II, 2), quando si notava che, in entrambi i casi, la costruzione estetica è irriducibile al ragionamento del *post hoc, ergo propter hoc*. Dopo Ejzenstejn, Andrej Tarkovskij scriverà che

la logica poetica è più vicina alle leggi di sviluppo del pensiero, e pertanto alla vita stessa, della logica della drammaturgia tradizionale. Lo sviluppo rettilineo e consequenziale deriva da una semplificazione della complessità dell’esistenza ed è incomparabilmente più povero delle possibilità aperte dai collegamenti associativi, che fondono insieme valutazioni della sensibilità e dell’intelletto. (Tarkovskij 1988, pp. 20-21)

Va in crisi l’idea che i collegamenti associativi derivino da liberi impulsi, se non altro perché stimolare nello spettatore processi percettivi alieni dalla consecutività lineare richiede l’efficienza di fattori poco fortuiti. In *Amour* non si potranno trascurare le risposdenze che legano l’“immagine” della parola alla “grafia” del personaggio femminile: dalla rima baciata tra la “M” e la struttura delle gambe al simmetrico ritorno, nella vulva, del tratto ad asterisco della “A”, fino all’omonimia di forma, concomitante all’antinomia di colore, tra la pancia dell’iniziale e l’ampio ventre femminile. Il contrasto cromatico, da un lato, mette in luce la negazione di perfette concordanze, inadatte a scatenare attrazioni (gli opposti si attraggono!); dall’altro dimostra che, partendo dal parallelismo delle “M”, la figura del miró e il vocabolo della lingua naturale si leggono dal basso verso l’alto o anche spezzando la successione di “A”, “m”, “o”, “u”, “R”. Non è dunque l’immissione di termini, frasi o titoli “poetici” a produrre trasformazione, ma la *poiesis*

secondaria operante nella coesistenza di due diverse modalità di scrittura. L'applicazione alla planarità del quadro delle regole del montaggio cinematografico approfondisce il tema del percorso dello sguardo. Si ricordi la tesi di Greimas (1972) delle “prensioni simultanee”, cioè della cattura di dispositivi posti a distanza mediante “salti anaforici”. La poesia funzionerebbe così. Per il semiologo lituano

le ricorrenze del simile e del diverso, del medesimo e dell'altro, costituiscono una vera e propria trama che ricopre la superficie costruita; riconoscibili sotto forma di tensioni e di isotopie d'attesa, esse predispongono già a una lettura globalizzante. (Greimas 2001, p. 206)

Non è da trascurare che le connessioni avvengano per via di “balzi patemici”, confidando nelle reazioni passionali dello spettatore. A proposito di questi “divertimenti” dalla norma, lo spettatore è invitato a dubitare che l'artificio delle lettere centrifughe sia pura ostentazione di virtuosismo. Il movimento che le spinge in fuori, tratteggiato, segue la stessa direzione dei capelli, quattro, come i caratteri espulsi, e non tre, com'è consueto nel sistema. Vanno verso destra, dove si allunga l'ombra, verso lo spazio precluso al quadro ma da cui proviene la fonte luminosa che lo anima. È facile associare questo vettore al nome dell'artista, nuovamente cifrato. L'opera mancherebbe altrimenti della firma e la “u” è ambigua tanto da poter essere scambiata con una “i”. Viene in mente il *Firmatoponge* (1975) di Derrida, l'idea che la disseminazione degli elementi del nome proprio all'interno dell'opera provoca un cambiamento di stato, una sustanziazione: trasforma cioè la firma in cosa, pietra, monumento.

Lo stesso anno Miró dipinge un poema-dipinto più complicato, *Le corps de ma brune...* (Fig. 305), che esige la conoscenza dei registri nei quali si attua la manipolazione del significante. Il raccordo tra visivo e verbale evoca gli esperimenti di quadri come *Étoiles en des sexes d'escargots* (Fig. 239) e *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (Fig. 146), del 1926, analizzati altrove.<sup>28</sup> Qui il lettering non subisce metamorfosi grafiche tali da snaturarsi. Potenzia invece proprietà del linguaggio poetico. Nell'unico disegno preparatorio alla tela (FJM 567b, Fig. 306) l'articolazione dello spazio appare decisa, contraddistinta a destra da una forma a incrocio

<sup>28</sup> Si veda II, 3.1.4. c 3.1.11.

simile a quella di *Amour*, ma che per l'intervento degli occhi, due piccoli cerchi all'altezza della retta orizzontale, diviene subito un volto.<sup>29</sup> Le invenzioni poetiche nascono in questa fase e vantano la presenza di passaggi quali “flamme de ses yeux phosphorescents” e “(tombant)”, poi aboliti. La permanenza del verso “comme de la grêle” potrebbe far pensare a un suggerimento propedeutico per il quadro, tramutato poi in valore estetico. Il dipinto smentisce questa ipotesi e al contrario traduce alla lettera, con i mezzi del colore, l'idea espressa nelle note. “Flamme de ses yeux phosphorescents” e “(tombant)”, infatti, prendono corpo nello spazio. Sulle ciglia faville gialle e rosse ravvivano lo sguardo, vagante, mentre in alto, dalla verticale, sgorga una quantità di materia bianca, fluida ma coesa, che sale e con una parabola si riversa, sinuosa, lungo tutta la superficie, senza fermarsi al confine. Rispetto al testo poetico del disegno, la distribuzione spaziale è mantenuta, a prescindere dall'assenza di alcune parti. Si possono individuare quattro strofe, a ognuna delle quali corrisponde un'area del dipinto: “Le corps de ma brune”, I; “puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade”, II; “comme de la grêle”, III; “c'est pareil”, IV. Nella topologia del quadro le prime due strofe occupano l'area alta, le ultime due l'area bassa; l'asse verticale, distinguendo sinistra e destra, isola parole cruciali nell'organizzazione semantica dell'insieme. Anche la diagonale sinistra/destra è attiva e marca la relazione tra il primo e l'ultimo verso del poema. Costruito assumendo il modello della logica consequenziale di causa ed effetto – “puisque je l'aime... c'est pareil” – e impiegando all'interno la figura della similitudine, il testo investe sulla superficie geometrica dell'opera per argomentare il suo senso. La poesia, rigorosa, funziona secondo procedure che vanno attentamente ispezionate.

Allitterazioni, omofoni e omonimi legano il secondo e il terzo termine analogizzante (“comme ma chatte habillée... comme de la grêle”) al primo (“le corps de ma brune”). Ma nella catena del discorso la successione di due diverse metafore del corpo della donna (“ma chatte”, “de la grêle”) – spinge a riflettere sulla ripetizione del *comme*, per capire se nella pausa tra l'uno e l'altro non sia accaduto qualcosa che possa spiegare non tanto l'uguaglianza, quanto l'equivalenza. La questione è inaccessibile finché non si entra nell'ordine d'idee che tutto questo non

<sup>29</sup> Il documentario televisivo di Ernst Gombrich *Language of the Eyes* (1984) approfondisce il “miracolo” per cui è sufficiente, ma anche necessario, disegnare gli occhi per fare un volto.

è letteratura, appartiene al genere commisto dei poemi-dipinti. Qui l'immagine non rispecchia la parola né la parola è descrittiva dell'immagine: si danno, anzi, svariate occasioni di frode e tradimento. Per esempio, il testo verbale enuncia una "gatta vestita di verde insalata", mentre la pittura ne rende pertinenti tratti della dimensione somatica – gli occhi vivi e fiammeggianti – e forse anche pragmatica – lo stare all'erta. Ingannati dalla scritta "grandine", sovrapposta alla colata bianca, vacilliamo nell'improbabile corrispondenza del vocabolo con la figura, senza accorgerci che la vera posta in gioco è il movimento di caduta, il "tombant" del "comme de la grêle". Prima e ultima strofa sono gli estremi di un'occorrenza che, se studiata, perde l'enigmaticità. Per ragioni d'amore, a motivo di un ingovernabile "puisque je l'aime", l'opera realizza l'isomorfismo tra gli atterraggi fulminei del felino,<sup>30</sup> l'abbattersi a cascata della grandine ed evidentemente le sopraffazioni maliziose di una bruna. Superato il limite di distanza dal quadro, il fruitore coglie le mutevoli apparenze del tessuto epidermico, stima il variare delle dimensioni, l'appiattirsi progressivo delle forme, un dettaglio e la sua distorsione. Proprio lo sfondo, bruno, è il "tutto campo" di questa esperienza, precisata con una poetica inclusiva delle competenze dello sguardo; allo spettatore è richiesto di identificarsi con chi soggiace alle condizioni percettive e affettive del processo. L'uso dell'iperreale, tanto criticato da Baudrillard (1984), arriva qui a garantire, attraverso la complicità tra pittura e scrittura, che "il corpo della mia bruna... è proprio questa cosa qui". Verbale e visivo partecipano nel far credere che si tratti di una *veronica*, vera icona.

Si esamini adesso un poema-dipinto eseguito fuori dalle date canoniche, nell'anno poco surrealista del 1952. Non è un *unicum*. A ben guardare, infatti, il genere in questione ha una sua continuità e si sviluppa nel tempo, da *Et les seins mouraient* (1929) a *Hirondelle, Amour* (1933-1934), *Étoiles, nichons, escargot* (1937), *Une étoile caresse le sein d'une negresse* (1938), fino a *Lettres et chiffres attirés par une étincelle* (1968). La carriera dell'artista è scandita dalla creazione di componimenti in versi e dall'invenzione

---

<sup>30</sup> L'accezione della /fosforescenza/ – "proprietà di certi corpi, per lo più cristallini, di emettere radiazioni luminose nelle tenebre, per un certo tempo dopo che sono stati illuminati" – è calzante con l'idea della comparsa fulminea. Nel quadro sembra però prevalere l'/incandescenza/ – "emissione di radiazioni ottiche da una sostanza ad alta temperatura" – che si distingue per il tratto esteso del /calore/. Confronta le rispettive voci in Devoto e Oli 2000-2001.

di quelli che lui chiama *titoli poetici*, paratestuali, ma che le scene dei quadri traducono.

Trovo i miei titoli mentre lavoro, a mano a mano che sulla tela un elemento si lega all'altro. Una volta trovato il titolo, vivo nella sua atmosfera. Esso, allora, diventa per me una cosa del tutto reale, così come un modello, per esempio una donna distesa, può diventare reale agli occhi di un altro pittore. Il titolo è per me una realtà molto precisa. (Miró 1959, p. 4)

Limitare il genere dei poemi-dipinti al periodo giovanile di Miró è una mossa arbitraria che, trascurando il portato di lavori successivi e conformi agli stessi requisiti, finisce con l'ignorare la storia di una sistematica e perdere di vista quella che è stata una lenta cristallizzazione individuale. Di *L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or* (Fig. 307) esistono due versioni. Il disegno FJM 2215 (1970, Fig. 308) ha tutta l'aria di essere un'esercitazione, che specifica l'idea dell'opera nello spazio e acquisisce subito valenza estetica, respingendo la norma del work in progress.

Il disegno è preceduto da un insolito scenario di partenza (1970, FJM 2214, Fig. 309), allestito su un foglio di carta dal perimetro circolare: al centro c'è la variante figurativa dell'uccello,<sup>31</sup> in basso la calligrafia impiegata per mostrare l'azione della frase e chi la compie. Il resto del campo è vuoto o, meglio, è pieno di *air ambient*, come dicono i francesi, di atmosfera. Risalta subito l'utilizzo della penna e dell'inchiostro, che permette una scrittura in cui si documenta l'asimmetria temporale della traccia. I lineamenti marcati della figura si ripetono nella scritta solo per le lettere iniziali, piene e scure, sottolineando l'omogeneità semantica del testo, mentre metà della parola "oiseau" e soprattutto il verbo "s'envole", appena percepibile per l'azzardo del valico della pagina, sono eseguiti con tratto più fine e leggero. La trovata è straordinaria, tanto nella preferenza del supporto, che sottende l'idea dell'attivazione di forze gravitazionali, con corpi sospesi ma passibili di libera caduta, quanto per la fisionomia del significante grafico, espressione di ritmi più che di forme. L'andamento è irregolare e "ronzante".

I ghirigori presenti torneranno nel bozzetto che include il titolo intero dell'opera (FJM 2215, Fig. 308). Questo disegno, ricco di grafia alfabetica

<sup>31</sup> Si veda la storia del miroglifico nel capitolo sull'elaborazione del lessico (II, 3.1.4.).

e povero di ideogrammi, potrebbe far pensare che Miró destini alla scrittura in quanto immagine un ruolo secondario. Ma continuiamo l'analisi. Nel foglio elementi spessi e neri e altri più chiari e sottili si bilanciano ancora. Danno l'impressione di una forza operante sulle lettere, soprattutto per le tracce della loro resistenza. Appaiono numerose isografie interne, in rima con le proprietà eidetiche delle figure ed essenzialmente di tre tipi: curvilinee, in espansione, dovute all'incontro tra la "o" e il carattere che segue ("i", "l", "n", "u"); puntuali, nelle contrazioni delle forme piene circolari (il tondino della "i", l'incaricamento superiore della "C"); oblunghe, nel caso dell'accento grave. Si sarà notato che la frase inizia con una minuscola: il testo, cioè, parte da un'azione già in corso. A livello prosodico spicca, nella prima parte della frase ("l'oiseau s'envole vers la Zone"), l'allitterazione della "s", alternata alla discesa tonale del gruppo "eau", ma poi subito sollevata da una sequenza di sibilanti e fricative ("s", "v", "z"), con il lungo intervallo esalante da una labiale e da una muta "e". Riprende quindi la performance dell'ascesa, con "vers", e di nuovo intervengono una labiale e una "e" muta, regolate a quote più basse dall'arrivo risonante di "Zone", che per la presenza di una nasale equilibra l'allungamento della "l", nell'istante di massima tensione. Finora, nel tragitto, lo spettatore è chiamato ad assumere la competenza osservativa dell'uccello. Fino a "ou", perciò, la scena è girata in soggettiva. Che cosa accade poi? Il deittico spaziale "ou" ("dove") marca una sosta nel volo, che riparte subito dopo, ma con una deviazione. Qui, infatti, la fisionomia della scrittura cambia, nei modi preannunciati dalla locuzione "vers la" e dalla rima tra la "o" di "Zone" e la "o" di "ou": i tratti adesso sono piccoli, in ordine, aggraziati. Quello che il cinema effettuerebbe con uno spostamento della camera, "movimento intermedio, eppure lento, continuo e di una certa lunghezza temporale [...], ma di cui sentiamo, sappiamo o percepiamo il significato" (Fabbri 1998a, p. 118),<sup>32</sup> la pittura lo traduce con indizi di trasformazione figurale. Si riscontrano variazioni a livello sia visivo sia sonoro, se si calcola soprattutto il cambiamento di frequenza nella

<sup>32</sup> Il semiologo descrive una sequenza di *Prova d'orchestra* (1979) di Fellini, per interrogarsi sui livelli di traducibilità e intraducibilità della semantica di diversi sistemi, dotati di forme e organizzazioni di senso specifiche. In questa sede cerchiamo di capire, appunto, che cosa si verifica commensurando, a partire da uno stesso contenuto, le strategie enunciative del cinema e quelle di un particolare sistema pittorico. Ha ragione André Gide a dire che non vi sono problemi di cui l'opera d'arte non sia una soluzione sufficiente.

modulazione, adesso melodica, di “les Collines encerclées”. La ripresa, divenuta impersonale, inquadra dunque la crescita dei soffioni (“le duvet”) a distanza, con effetti di profondità nello spazio, a giudicare dalle dimensioni dei caratteri, e se dall’alto, “a volo d’uccello”, si vedono solo cerchi dorati. Discorso indiretto libero. Come ricorda giustamente Fabbri (ivi, p. 119), appellarsi a questo stile serve a indicare un problema di grammaticalità delle lingue, non lo risolve; è anzi un punto di partenza che occorre dimostrare. Il miró chiarisce che in pittura un passaggio narrativo dalla prima alla terza persona può non essere discontinuo né radicale. Attraverso il livello plastico si garantiscono effetti di re-embrayage per una focalizzazione interna e in soggettiva. Il continuum spaziale sussulta nelle sincopi dei neri segni “t”, di “duvet”, e “C”, di “Collines”, mentre il finale offre una soluzione ingegnosa. Nell’arco di una breve sequenza filmica manovre di spostamento del punto di vista esigono maestria, rischiano di sembrare sconnesse nel montaggio, di provocare confusione, soprattutto se si opera a livello della singola inquadratura, per esempio con dissolvenze, tecniche di messa a fuoco, differenze cromatiche. Il cinema lo sa fare, la questione è capire come lo fa la pittura, con quali strategie. L’artista è costretto a misurarsi con una delle condizioni-limite delle arti dette “planari”, cioè il vincolo alla rappresentazione del tempo. La creazione del movimento a partire da istantanee dei fenomeni, prerogativa del cinema, ha diffuso nell’opinione pubblica l’idea di una staticità temporale congenita all’opera a due dimensioni. Secondo la vulgata, il singolo quadro non contiene evoluzioni né sottende sviluppi narrativi; a dispetto delle tesi di Ejzenstejn,<sup>33</sup> è contemplato da fermo, in particolare il paesaggio. Il cinema invece è dinamico, perché si fonda sul “girato” di scene reali.<sup>34</sup> Ma l’opera di Miró prova che l’impasse della planarità, fonte di malintesi, può diventare vantaggiosa se si assiologizza il sistema di direzioni e si sfruttano le

---

<sup>33</sup> Si veda l’illuminante analisi dell’opera di Vladimir Serov, *Ritratto di M.N. Ermolova*, dove una figura, ripresa da quattro punti di vista consecutivi – un piano totale, un piano americano, un primo piano, un primissimo piano – dà l’impressione del movimento. Si veda Ejzenstejn 1985, pp. 102-120.

<sup>34</sup> Per Miró (1936, p. 261) non ci sono dubbi, anche la pittura è reale: “Si è mai udita una scempiaggine maggiore di ‘abstraction-abstraction’? E m’invitano nelle loro case deserte, come se i segni che trascivo sulla tela, dal momento che corrispondono a una rappresentazione concreta della mia mente, non possedessero una profonda realtà, non facessero parte del reale”.



risorse del semisimbolico. Dire simultaneamente la stessa cosa da due prospettive diverse e mettere la firma sul fatto che una di esse implica la presenza dell'artista: EJM 2214 ne è all'altezza, e con pochi mezzi. Lo dimostra la ridondanza della parola "or", all'inizio compresa nella descrizione impersonale, poi aderente al soggetto di enunciazione, vibrante e fasciata in abiti di nuovo scuri. Si sarà notato che il secondo "or" è specularmente invertito, se si aggiungono l'accento, grave per motivi di rima, e i caratteri a seguire, una "i" e una "M". Quest'ultima lettera non può che essere maiuscola, perché è quella che tiene d'occhio il processo e ne sanziona l'arresto. "Orim", l'anagramma di Miró.

In principio l'artista aveva in mente la parola o l'immagine? Aspetto figurato della scrittura e aspetto scritturale dell'arte si influenzano reciprocamente, se parole e figure sanno rendere insieme l'esplorazione di un paesaggio. Nell'acquerello (Fig. 307) la scena diventa icastica. La linearità dell'incisione cede il posto a una circolarità gremita di archi, curve, asterischi, formanti neri e rotondi, esseri antropomorfi. La frase si disperde nel campo unità per unità, mantenendosi però organica quanto allo spessore e alla grandezza dei caratteri. Il dipinto articola una varietà di punti di vista attraverso salienze plastiche che questa volta riguardano l'organizzazione figurativa. Il significativo grafico, di piccole dimensioni e tremulo, favorisce parallelismi interni, ma genera anche rime con gli elementi delle effigi astratte e con le parti del corpo dei personaggi antropomorfi. Ciò non ne sminuisce il ruolo, esalta anzi la sensazione di un'inerenza all'evento. Basterà segnalare, in tema di rima grafica omogenea all'ordine verbale, la ricorrenza di una *sparch*, infinito a misura d'uomo,<sup>35</sup> nella "c" di "collines" e nella "s" di "les", mentre isoplasmie a carattere dialogico risultano la "l" di apertura della frase e la gamba destra del vicino personaggio, la "t" di "duvet" e le ali della variante astratta dell'uccello, in alto a destra. Nel secondo capitolo lo studio del miroglifico dell'uccello ha portato all'individuazione di tre varianti, rispettivamente figurativa, astratto/dinamica, astratto/sonora (si veda *infra*, pp. ??? II, 3.1.4.). Qui sono tutte presenti. Si osservi poi l'analogia tra i due asterischi e la coppia di attori. Alla stregua del lavoro a china, le correlazioni semisimboliche stabilite dipendono dal contrasto tra segni spessi e scuri e tratti fini e chiari. In particolare desta attenzione il rilievo dato al canale della

<sup>35</sup> Sul miroglifico della *spirale* si veda *infra*, pp. ??? II, 3.1.13.

vista, che pur non facendo difetto nel personaggio di minori proporzioni, nell'altro però si insedia in pieno, immobilizzandolo. L'ironico rioccorrimento del formante plastico nella bocca, per chiuderla, e nella gamba, per bloccarla (in antitesi con quella del secondo attore), suscita la sensazione che ci sia stata una cattura. Che cosa può averla provocata? Il trattamento cromatico, almeno nella parte superiore e nelle gambe, crea transitività con l'oggetto che insieme all'uccello occupa la parte alta dello spazio, ma a sinistra. Trasparente e leggero, composto di piccoli punti e di una dominante tonale a bassissimo grado di saturazione, questo elemento discorsivo dell'immagine è il "polline". Sopra si schiude a germoglio ed è provvisto di occhi. L'energia con cui invade l'ambiente – polveri e pulviscoli sono dispersi per tutto il campo – suscita stati di trance, esibiti pericolosamente al fruitore e manifestati da *eidola* che sbarrano lo sguardo e colpiscono le pupille. All'orizzonte durativo del viaggio, permeato di segni e concluso dalla firma dell'artista, subentrano qui i postumi, in rigorosa visione frontale. È un momento tutt'altro che immobile, come se anzi, una volta subito il contagio dell'aria primaverile, gli attori lo trasmettessero all'esterno, vittima chi li guarda. Miró dissemina le scritte che prima, nel volo, erano concatenate e focalizza diversamente la struttura narrativa, mettendo in scena azioni e reazioni del secondo predicato, "pousser". Cambiano le dinamiche, perché diverso è il fare (e il far-essere) che l'artista ha reso esplicito. Le due prospettive, performativa, densa dell'appropriazione di un atteggiamento, e descrittiva, constatazione impersonale degli eventi, pur distinguibili nelle opposizioni fine/spesso e chiaro/scuro che caratterizzano gli elementi, sono riadattate a un unico scopo: essere veicolo di suggestione. Il trucco della frontalità *versus* il profilo-residuo della variante in movimento dell'uccello smaschera il reportage e lo forza a instaurare un rapporto io/tu con l'avvenimento, mentre la ripresa in soggettiva guadagna il simulacro di un realistico sguardo in macchina.

In sintesi, nel miró, la scrittura alfabetica non obbedisce mai a scopi di corretta designazione. L'ironica simulazione di rispondenze annuncia che c'è un enigma da svelare. Nell'idioletto coesistono due ordini di calligrafia, uno autoctono, per figure, riconducibile ai miroglifici dell'idioma visivo, l'altro ospite, ma integrato nel sistema, rappresentato dai caratteri della lingua verbale. Se si affrontassero gli interrogativi posti dai poemi-dipinti isolando i singoli segni, si verrebbe travolti da

un sentimento di assoluto *non sense*. È già vano usare il metodo lessicologico per decifrare i miroglifici; immaginiamoci l'analisi a livelli di complessità superiore, quando questi entrano in contatto con espressioni linguistiche "naturali". L'unica regola che dà fiducia al potere di argomentazione dell'immagine è andare in cerca delle strategie di articolazione tra visivo e verbale. Due i procedimenti finora rintracciati: il montaggio di attrazioni e il *modus semisimbolico*. Le indagini rivelano che la sintassi per salti anaforici non è sostitutiva dell'ordinamento lineare. La pur meno frequente consecutività, dentro dispositivi che la piegano a ragioni semantiche, mostra risvolti inaspettati. Può diventare per esempio un nastro grafico, in grado di esemplificare visivamente lo sviluppo narrativo (Barthes 1999).

#### L'AUDIOVISIVO DEL MIRÓ. SUONI E SILENZI

L'ultima parte della ricerca è dedicata all'approfondimento delle tecniche con cui i poemi-dipinti creano rappresentazioni del suono. Otto Jespersen sostiene che la corrispondenza naturale tra suono e senso è un processo rinnovabile e vitale e che le lingue, con il passare del tempo, diventano sempre più ricche di parole simboliche.<sup>36</sup> Ci interessa capire in che modo le opere d'arte traducano, nel sincretismo di due diverse grafie, equivalenti di fenomeni acustici e di modulazioni della voce. In *L'oiseau s'envole* la prosodia del verso è simulata attraverso isomorfismi tra mutamenti di ampiezza e di gamma del suono e direzioni di ascesa, di equilibrio, di planaggio di un volo. Si tratta ora di comprendere se l'arte sia in grado di produrre autonomamente estesie dell'ascolto.

A dirlo sarà un quadro che s'intitola *Silence* (1968, Fig. 310), che appartiene alla fase astratta del miró, quando i miroglifici appaiono stilizzati e non facilmente decifrabili. L'opera è percorsa da vettori pluridirezionali. Ma la griglia topologica sottesa, di cui si riconoscono gli assi orizzontale e verticale, permette di distinguere quattro zone: la *prima*, superiore/sinistra (I), caratterizzata dalla presenza della "S", da una figura astratta, da un formante chiuso nero e arcuato, da una

<sup>36</sup> Otto Jespersen, *Language: Its Nature, Development and Origin*, Allen & Unwin, London 1922.

coppia di curve; la *seconda*, superiore/destra (II), in cui si trovano il miroglifico della luna e due versioni ad asterisco del miroglifico della stella, e in alto corre una linea continua chiusa da frecce che segnalano le aree; la *terza*, inferiore/sinistra (III), con un'altra stella, altre componenti astratte, la "I", la "N", le due "O" e la più grande delle forme tonde nere da cui si originano curve dirette a sinistra; infine la *quarta*, inferiore/destra (IV), ricca di elementi, perché ospita le due forme minori della stessa sequenza, seguite da un tratto delimitato da grossi punti, poi cerchi neri, la versione astratta del miroglifico dell'uccello dal centro in basso verso destra, altre figure astratte ripetitive, la "L", quattro "E" e la "C". Relativamente alle proprietà cromatiche, è invece possibile distinguere: una plaga gialla, satura, sfrangiata ai bordi e che va oltre il margine sinistro della tela, il "colorito" blu della luna, applicato con una spugna, e l'ampia chiazza rossa anch'essa noncurante del bordo, satura ma dai contorni in subbuglio, imprecisi. Nel dispositivo dell'opera il processo sonoro è esemplificato, da un lato, con figure dalle diverse tonalità cromatiche, dall'altro con isoplasmie e catene in espansione o in riduzione, in base all'orientamento di lettura. Questo fa emergere per sinestesia le componenti dell'*ordine*, del *timbro*, dell'*ubiquità*, dell'*ampiezza* e del *volume*. A proposito delle corrispondenze nei rapporti tra suono e colore, ricordiamo l'episodio che Roman Jakobson riporta dal *Saggio sull'intelletto umano* di John Locke.<sup>37</sup> Uno studioso cieco, il quale si era a lungo scervellato sugli oggetti visibili, si vantò un giorno di avere finalmente capito che cosa significasse "scarlatto" e, all'amico che glielo chiese, rispose: "È come il suono di una tromba". È eloquente la connessione tra la massima cromaticità dello scarlatto, la massima cromaticità dello squillo di tromba e i vertici della cromaticità vocalica (/a/) e consonantica (/k/) del nome del colore. Il linguista sottolinea allora come, nel triangolo vocalico, la pronunciata sonorità (il pregnante cromatismo) delle vocali compatte si opponga all'attenuata sonorità (l'attenuato cromatismo) delle vocali diffuse, acute e gravi, che formano un contrasto estremo, uditivo e visivo, di *chiaro* e *scuro*. Ugualmente – continua Jakobson – la mancanza di sonorità distinta o di cromatismo pregnante dà risalto all'intenso chiaroscuro delle consonanti chiare, acute, in antitesi con quelle scu-

<sup>37</sup> Si veda John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, Bompiani, Milano 2004, libro III. London, 1694. Si veda Jakobson e Waugh, 1984, p. 208.

re, gravi, e oppone questi due poli alla non sonorità attenuata, ossia alla acromaticità attenuata delle consonanti compatte “grigie”. Si può ipotizzare quindi che, in *Silence*, le parti nere e tutte le tinte, squillanti e piene di energia a eccezione del tenue e non compatto pastello della luna, esprimano la componente qualitativa del suono, l’ottimo livello di insonorizzazione di cui gode l’ambiente. Per altro verso, le frecce e le “rime” eidetiche sparse consentono di riprodurre, nel registro visivo, la diffusione di tale qualità, restituendo la componente ubiquitaria del suono, “capace di integrare, in un solo fenomeno percepibile da tutti, l’insieme di uno spazio in cui la vista resta invece multipla” (Serres 1985, p. 106). Il colore non rimane indifferente, anima questa condizione con la dinamica centrifuga degli orli e delle frange. Se le marche di ampiezza e di altezza sono prese in carico dalle dimensioni e dal grado di saturazione e di luminosità delle componenti cromatiche, un ruolo non irrilevante gioca l’attualizzazione di uno specifico processo quantitativo, reversibile – in aumento o in diminuzione – e dunque regolato dalla messa in prospettiva dello spettatore. Ci riferiamo alla sequenza ritmica del *canto di un uccello*, che occupa l’area bassa della tela, superando il confine tra le zone III e IV.

Dall’indagine del poema-dipinto nulla sembra volto alla designazione del *silenzio*. Nel titolo si indica l’assenza di rumore, nell’opera al contrario regna il frastuono. È un caso di antifrasi o c’è di più? A sciogliere l’enigma è l’analisi della scritta, che come sempre non rispecchia il titolo, ma lo mette in gioco. Distribuita su tre zone della superficie, esclusa dal paesaggio lunare (IV), la parola perde la concatenazione delle proprie lettere e ne acquista alcune in più, a essa riferibili per la medesima fattura: maiuscole dipinte a stampatello. La “E”, ripetuta, produce fenomeni di eco, mentre l’estranea “O” funge da elemento di disturbo. A voler dare un orientamento conforme alla consecutività delle lettere, si dovrebbe partire dal riquadro I, scendere nella zona II, arrivare alla III, tornare indietro nella II e di nuovo proseguire verso la III. Si ha tuttavia l’impressione che a questo senso di lettura non corrisponda l’effettivo evolversi degli eventi. Noi propendiamo per un percorso che, ruotando, seguendo la circolarità della configurazione rossa, leghi I e IV. Ci sembra plausibile perché è nel tempo interposto tra i settori II (fase dell’eccesso) e IV (fase della mancanza), ovvero nella zona III, che si compie la performance, cioè il sopraggiungere del silenzio, se si presta ascolto alla riduzione di ampiezza delle figure, fino alla stasi, e alla dispersione vocale

prodotta dall'eco delle "E".<sup>38</sup> Con le ripetizioni del fonema, il cui suono traccia un'immagine, e con l'ironica aggiunta delle estranee "O", la parola diventa un "ideofono",<sup>39</sup> significa in virtù dell'investimento sul suo soprasegmentale. Una freccia a doppia punta conduce in effetti dalla componente astratta più grande, nel riquadro degli eccessi, a quella che qui del suono segna l'arresto.

Lungo questo tragitto si realizza l'imperativo del silenzio, dall'iniziale "S" all'ultima "E" (entrambe su sfondo bianco), in un clima di rumore e senza soffocarlo del tutto, anzi pretendendo lo scenario di un ritorno. È un modello ciclico, dove il silenzio non esclude il suono, come il laconico titolo farebbe immaginare, ma si interdefinisce con esso, approfondendolo.

Il traguardo raggiunto da *Silence* nel perfetto incastro tra i miroglicifici, il lettering tipografico e la fonetica non ha bisogno di ulteriori commenti. Ci interessa evidenziare il lavoro di orchestrazione dei meccanismi di ogni codice: mai una componente prevale sull'altra; la parola interviene invece nell'immagine con la sua alterità, come il silenzio entra nel suono, trasformandone la natura senza cancellarla. Se l'evento messo in scena da Miró ha una connotazione euforica, è perché l'artista fa propria l'idea che "ogni silenzio consiste della rete di rumori minuti che l'avvolge" (Calvino 2007, p. 129). Il silenzio è un bianco in ascolto e alla ricerca di colori.

#### RETAGGI. LA GRAFIA DELL'IDIOMA

Le indagini svolte nel terzo capitolo hanno messo a fuoco le modalità di "stesura" del miró. Alla domanda su come si scrive e si pronuncia questa lingua, le opere forniscono specifici elementi di risposta. Si è esaminato il prelievo e l'innesto di numeri e lettere, destinati a nuove semantizzazioni, e di qui ci si è cimentati nello studio delle tecniche di raccordo tra i miroglicifici e la calligrafia alfabetica.

I poemi-dipinti sono un genere paradigmatico di questo rapporto, dispositivi dove la scrittura ricorre alla complicità della figura per fun-

<sup>38</sup> Per Roland Penrose (1970, p. 177) la ripetizione delle "E" è una traduzione alfabetica di altri segni del quadro che si manifestano in misura decrescente.

<sup>39</sup> Si veda la voce *Ideofono*, a cura di Dennis Tedlock, in Duranti 2001.

zionamenti poetici. Verbale e visivo si misurano attraverso i modi del semisimbolico e si traducono con l'espedito dell'attualizzazione di rime e contrasti. Per altro verso, un *montaggio di attrazioni* alla Ejszenstejn, impiegato da Miró per "regolare i conti" con l'assuefazione alla consequenzialità lineare, incoraggia ricerche sulla dimensione sintattica dell'opera d'arte, ancora rare in semiotica. La scelta di una sintassi operante "per balzi patemici" non esclude però la linearità, distolta dagli impieghi abituali e riletta nel suo substrato sensibile, come un nastro grafico. Così, più ottimisticamente di quanto non creda Pierluigi Basso (2002, p. 42), il bricolage di forme proprio alla prassi enunciazionale si trasforma in un'organizzazione motivata, congruente e trans-testuale, in grado di definire logiche di genere, anche rispetto ai regimi sociolettali. La classe dei poemi-dipinti ha dato inoltre la possibilità di accedere ai criteri di pronuncia del miró. Dallo studio del piano grafologico, verbale e visivo, sono emerse prosodie, fenomeni di iteratività e modulazione ideofonica, estesi del canto e del silenzio, dovute alla sensibilizzazione del soprasegmentale.





## Conclusioni

Molto tempo è trascorso dal rilevamento dell'intuizione di Queneau alla dimostrazione di un idioma a tre vertici – *langue, parole, scrittura*. Il ponte che ha unito l'ipotesi di un sistema di scambi simbolici alla sua esplorazione è stato visitato da dubbi, conflitti, avvenimenti inattesi. Non avrebbe potuto prescindere dal credo in un'epistemologia empirica: sia nell'elaborazione dello *schema* (regole, ruoli, statuti grammaticali) sia nell'intelligibilità dell'*uso* discorsivo (dizionario di termini) e nella conquista delle modalità di *scrittura* e di *pronuncia*.

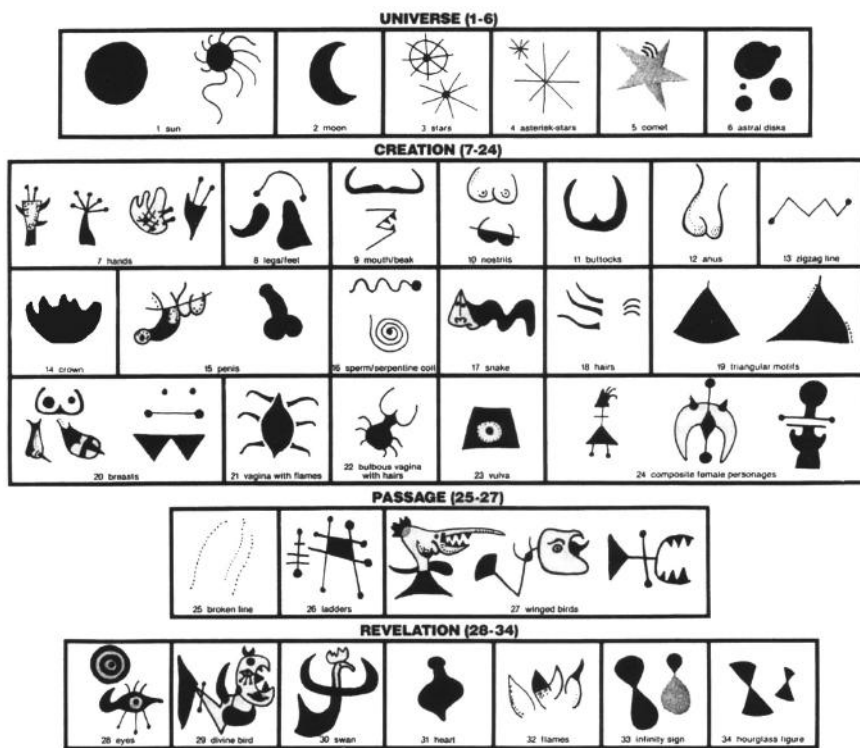
Sul piano della *langue*, il miró è il risultato di prassi e criteri di lavoro costanti. Attraverso le configurazioni narrative del motivo e della sequenza, si edifica uno speciale *bios* artistico, che fa del *divenire* il tratto distintivo più forte. Indici di trasformazione sono presenti tanto nell'in fieri delle singole opere, quanto nelle serie diacroniche. La ricorrenza di elementi nel tempo (*differenza e ripetizione*) convalida l'idea di una logica costruttivista nel campo dell'arte, perpetrata grazie all'impiego del disegno. La forma grafica, su supporti a loro volta significanti, rappresenta il "tramite magico" per la conversione del progetto in visibili luoghi di argomento: multifunzionale, talvolta a coloritura estetica, integra nei percorsi le componenti dell'osservazione scientifica e dell'ispirazione artistica.

La molteplicità di esemplari che precede l'opera ha rafforzato il radicamento in un preciso habitat culturale e spostato l'asse dei valori: le prove di partenza sono oggetti di *inventio* e *dispositio* ben congegnati, che

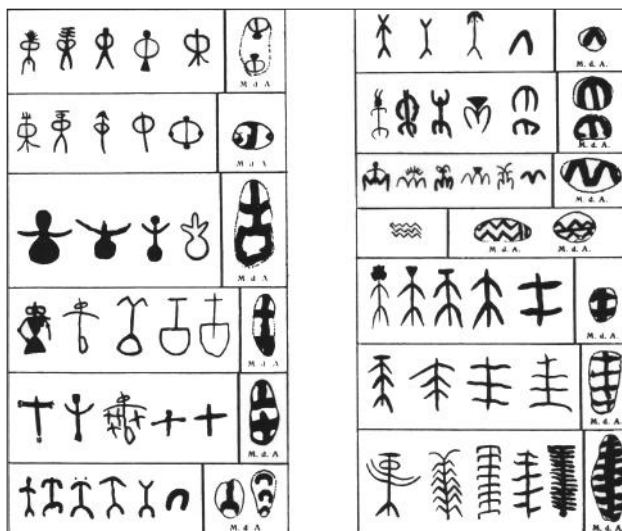
la fase esecutiva completa con l'apporto del colore. L'analisi ha desunto differenze di ruolo – abbozzo, schizzo, studio topologico, esperimento ad hoc, paradigma di segni, test locale, maquette definitiva – e individuato categorie artistiche specifiche: remake, fantasia, souvenir, poesia. Il *reworking*, che contraddistingue una di queste, la trasposizione visiva, è essenziale per i meccanismi di strutturazione della lingua.

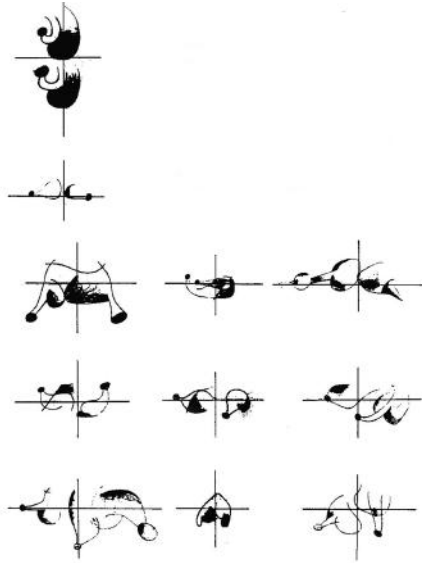
Dai fenomeni d'uso dell'idioma discendono, coagulati e stilizzati, i miroglifici. È il piano della *parole*. Se ne è redatto il dizionario attraverso il racconto delle loro storie, recuperando invarianti, variazioni, varianti combinatorie e stilistiche. Il raggio d'azione di questi ideogrammi respinge l'approccio lessicologico e chiama a sospettare della chiusura del segno. Allo specialista dei codici verbali svela l'importanza dei nessi, delle giunture. Come si evince dai modi della sua negoziazione, il miró è un'*agorà di figure*. Qui l'intelligibilità è un valore sociale, contrattato con l'interprete mediante agenti e simulacri di vario tipo. I miroglifici, frutto di operazioni di simbolizzazione, sono ora emblemi, ora loghi, sigilli o impronte. Un'interfaccia che, con un salto nei processi di conoscenza dell'età preistorica, ripensa e articola il nostro dare senso ai segni. Vicende e destini della *parole* spingono a non accontentarsi di eleganti formule di omologazione, ma a cercare l'attività simbolica immanente, fondata sulla possibilità di trasformare rudimenti naturali in *relazioni di potere e dominanza*.

# Tavole



Tav. 1

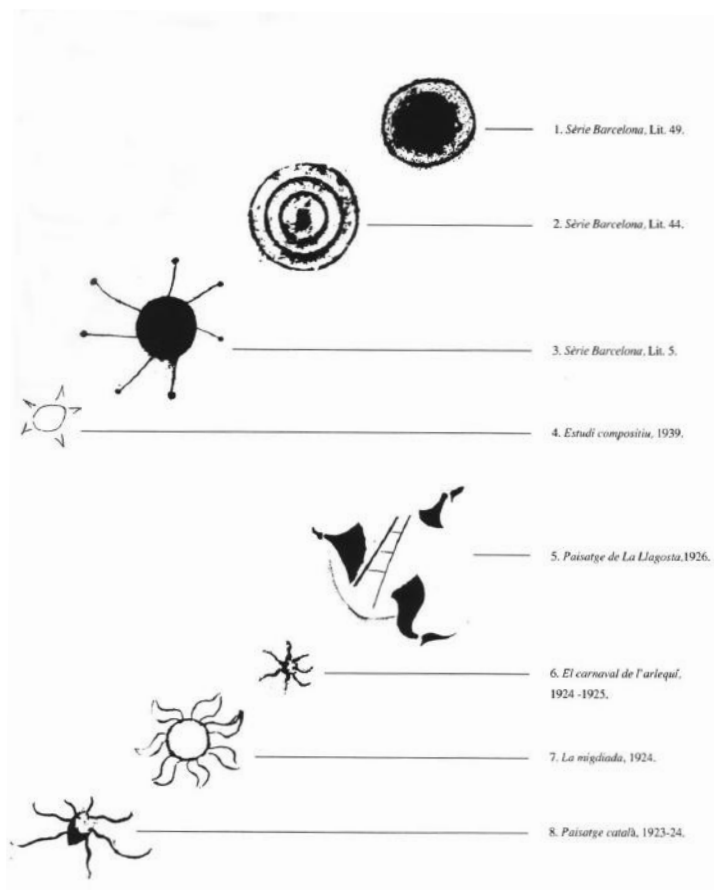




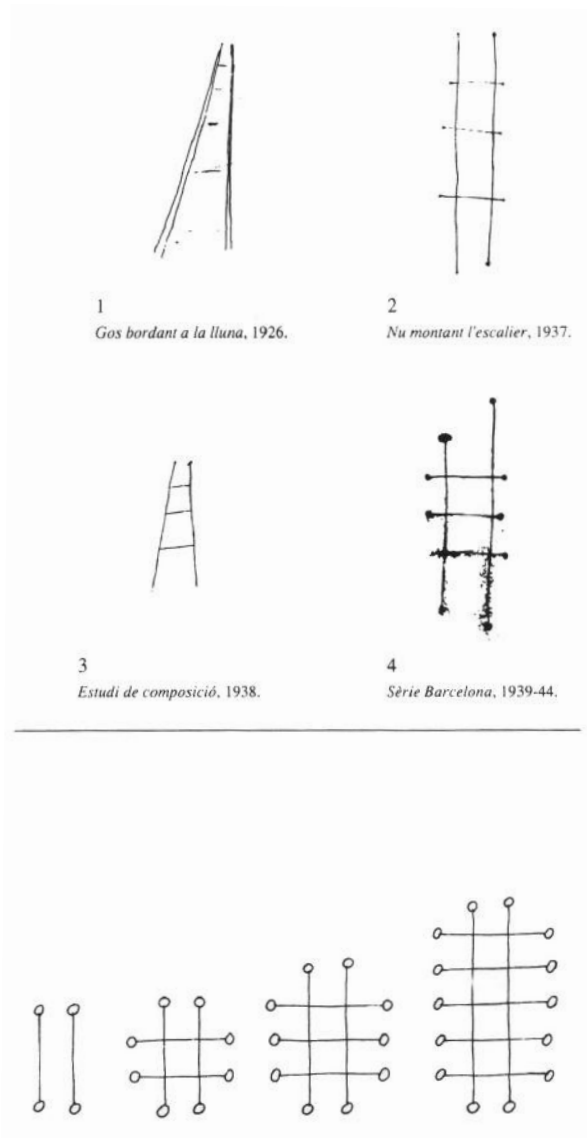
Tav. 4



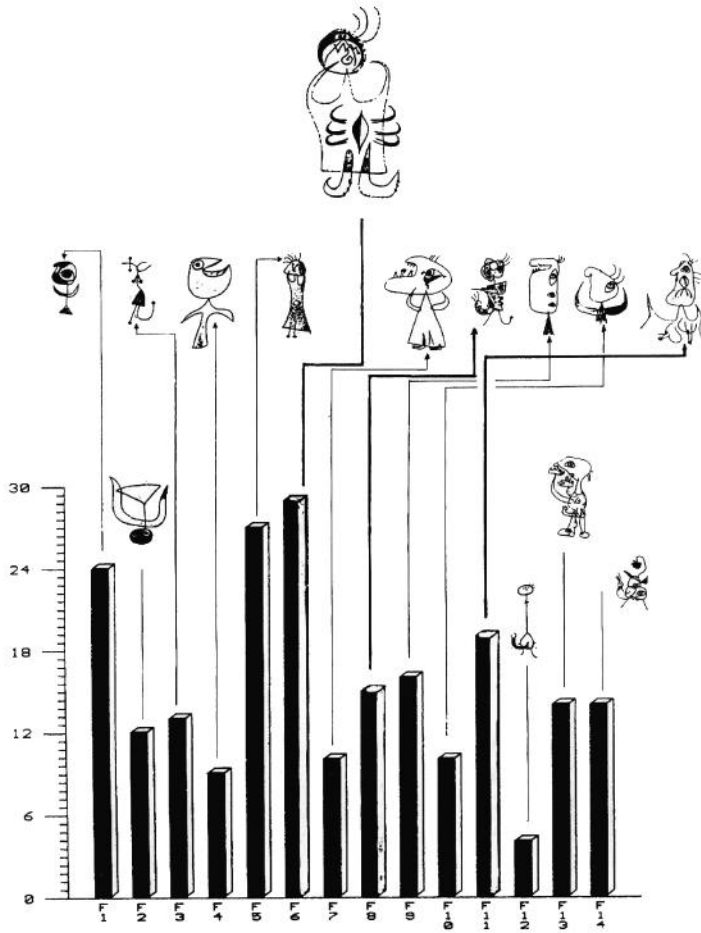
Tav. 5



Tav. 6

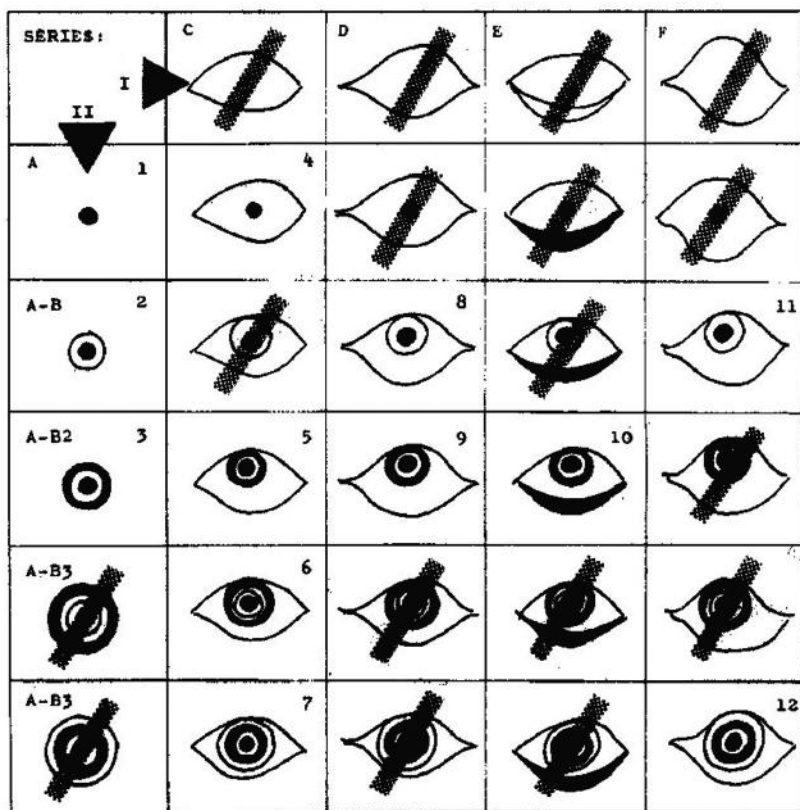


Tav. 7

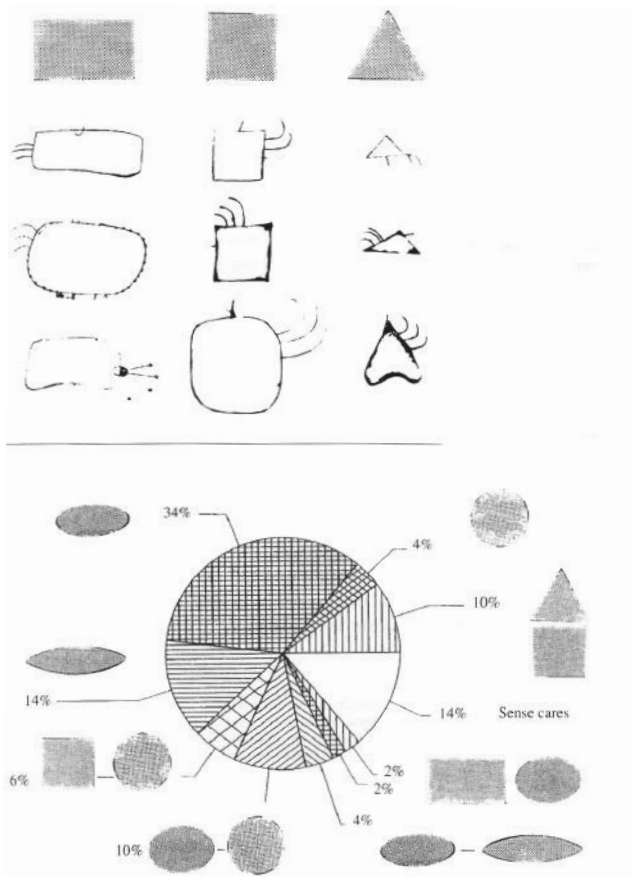


Tav. 8





Tav. 9



Tav. 10

## Bibliografia

### BIBLIOGRAFIA SU JOAN MIRÓ

- AA.VV., 1959, *Joán Miró*, a cura di James Thrall Soby, catalogo della mostra di New York, The Museum of Modern Art, MoMA, New York.
- , 1964, *Joan Miró*, a cura di Roland Penrose, catalogo della mostra di Londra, Tate Gallery, 27 agosto-11 ottobre 1964, The Arts Council of Great Britain-The Curwen Press, London.
- , 1972a, *Joan Miró. Magnetic Fields*, a cura di Rosalind Krauss e Margit Rowell, catalogo della mostra di New York, Guggenheim Museum, New York.
- , 1972b, *Miró. Opere 1954-1972*, a cura di Jacques Dupin, catalogo della mostra di Roma, Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea, 5 dicembre 1972-25 gennaio 1973, Arti Grafiche, Roma.
- , 1975, *Pittura, escultura i sobreteixims de Miró a la Fundació*, catalogo della mostra di Barcellona, Fundació Joan Miró, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- , 1976, *Poétique de Miró*, in "Opus International", 58, pp. 17-83.
- , 1978, *Dessins de Miró provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*, catalogo della mostra di Parigi, Centre George Pompidou, 20 settembre 1978-22 gennaio 1979, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- , 1979, *Joan Miró. Peintures, sculptures, dessins, céramiques*, catalogo della mostra di Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 7 luglio-30 settembre 1979, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- , 1981, *Miró Milano*, catalogo della mostra di Milano, Castello Sforzesco, 27 ottobre-6 dicembre 1981, Garzanti, Milano.
- , 1982, *Miró in America*, a cura di Barbara Rose, catalogo della mostra di Houston, Museum of Fine Arts, 21 aprile-27 giugno 1982, Museum of Fine Arts, Houston.

- , 1985, *Joan Miró*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 marzo-15 giugno.
- , 1987a, *The Captured Imagination. Drawings by Joan Miró from the Fundació Joan Miró, Barcelona*, catalogo della mostra di Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 4 ottobre-29 novembre 1987, The American Federation of Art, New York.
- , 1987b, *Joan Miró. A Retrospective*, catalogo della mostra di New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, Yale University Press, New Haven.
- , 1988a, *Joan Miró. Viaggio delle figure*, a cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Critica Mundici, catalogo della mostra di Rivoli, Castello di Rivoli, 4 giugno-18 settembre 1988, Fabbri, Milano.
- , 1988b, *Obra de Joan Miró. Dibuxos, pintura, escultura, ceramica, tèxtils*, catalogo della mostra di Barcellona, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- , 1989, *Impactes. Joan Miró 1929-1941*, catalogo della mostra di Barcellona, Fundació Joan Miró, 24 novembre 1988-15 gennaio 1989, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- , 1990, *Joan Miró. Sculpture*, catalogo della mostra di Southampton, Southampton City Art Gallery, 8 dicembre 1989-14 gennaio 1990, South Bank Centre, London.
- , 1993a, *Joan Miró 1893-1993*, catalogo della mostra di Barcellona, Fundació Joan Miró, 20 aprile-30 agosto 1993, Leonardo Arte, Milano.
- , 1993b, *Dibuxos de Joan Miró*, catalogo della mostra di Maiorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Electa, Milano.
- , 1993c, *Joan Miró. Obra sobre papel*, catalogo della mostra di Madrid, Galería Alfredo Melgar, Alfredo Melgar Ediciones, Madrid.
- , 1993d, *Joan Miró. Campo de estrellas*, a cura di Margit Rowell, catalogo della mostra di Madrid, Museo Reina Sofia, 20 gennaio-22 marzo 1993, Museo Reina Sofia, Madrid.
- , 1993e, *Joan Miró 1893-1993. Dalla figurazione al gesto. Opera grafica*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, Teatro Valli, Charta, Milano.
- , 1993-1994, *Joan Miró. Retrospective*, catalogo della mostra di New York, Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, New York.
- , 1994, *Gli ultimi sogni di Miró*, a cura di Ida Panicelli e Pablo J. Rico La Casa, catalogo della mostra di Prato, Museo Pecci, 11 novembre 1993-15 gennaio 1994, Charta, Milano.
- , 1997, *Miró scultore*, catalogo della mostra di Milano, Fondazione Ambrosetti, Skira, Milano.
- , 1999a, *Joan Miró. De l'assassinat de la peinture*, catalogo della mostra di Paris, Galerie Lelong, Éditions Lelong, Paris.
- , 1999b, *Miró. La collection du Centre George Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.

- , 1999c, *L'univers de Joan Miró*, a cura di Rosa Maria Malet, catalogo della mostra di Aosta, Museo Archeologico Regionale, 4 dicembre 1999-25 aprile 2000, Editorial Mediterrània, Barcelona.
- , 2001a, *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, catalogo della mostra di Barcellona, Fundació Joan Miró, giugno-settembre 2001, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- , 2001b, *Joan Miró. Métamorphoses des formes*, catalogo della mostra di Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1 aprile-25 giugno 2001, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- , 2004, *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, a cura di Agnès de la Baumelle, catalogo della mostra di Parigi, Centre George Pompidou, 3 marzo-28 giugno 2004, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- , 2008, *Miró: la terra*, a cura di Tomás Llorens, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 febbraio-25 maggio 2008, Ferrara Arte, Ferrara.
- Alechinsky Pierre e Dupin Jacques, 1971, *Miró, peintures sur papier, dessins*, in “Derrière le Miroir”, nn. 193-194.
- Balsach Maria Josep, 2001, *Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu “Cortège des obsessions”*, in AA.VV. 2001a, pp. 79-91.
- , 2007, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Bataille George, 1930, *Joan Miró: peintures récentes*, in “Documents”, vol. II, n. 7, pp. 398-403.
- Blanch Maria Theresa, 1983, *Los dibujos preparatorios*, in “Lápiz”, 8, pp. 34-35.
- Breton André, 1953, *La Clé des champs*, Éditions du Sagittaire, Paris.
- , 1958, *Constellations de Joan Miró*, in “L'Œil”, 48, pp. 50-55.
- , 1966, *Il surrealismo e la pittura (1928)*, Marchi, Firenze.
- Bucci Mario, 1970, *Joan Miró*, Nauta, Barcelona (1ª ed. Sansoni, Firenze 1968).
- Burnett David, 1980, *The Poetics of the Paintings of Miró*, in “Arts Canada”, nn. 238-239, pp. 6-11.
- Cabañas Pilar, 1998, *Los poemas de Shikiguchi a Joan Miró. El origen de una colaboración artística*, in *Actas del III Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Instituto de Japonología, Madrid.
- , 1999, *Dos visiones de haiga: de la tradición japonesa a la obra de Joan Miró, in Japón. Hacia el siglo XXI, un enfoque pluridisciplinar y multicultural en el avance del conocimiento. Actas del IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Asociación de Estudios Japoneses en España, Barcelona.
- , 2000, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Electa, Madrid.
- , 2007, *Shikiguchi and Joan Miró*, in Rodríguez Maria, Ackermann Peter e Martínez Dolores, a cura di, *Pilgrimage and Spiritual Quests in Japan*, Routledge, London, pp. 117-125.

- Chabanne Thierry, 1978, *Dessins de Miró: une savante naïveté*, in "Art Press", n. 22, pp. 12-13.
- Char René, 1961, *Dansez montagnes*, in "Derrière le Miroir", nn. 125-126.
- Chevalier Denys, 1962, *Miró*, in "Aujourd'hui: Art et Architecture", n. 39, pp. 6-13.
- Cirici Alexandre, 1949, *Miró y la imaginación*, Omega, Barcelona.
- , 1978, *Corpus cósmico de Joan Miró, inventario*, in "Batik", n. 41, pp. 14-15.
- Cirlot Juan Eduardo, 1965, *Miró pensador*, in "La Vanguardia Española", 15 maggio.
- Cirlot Lourdes, 1984, *Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra*, in "D'Art", n. 10, pp. 261-275.
- Claudiel Paul, 1965, *Idéogrammes occidentaux*, in Id., *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris.
- , 1978, *Il culto del segno*, in Id., *Conoscenza dell'Est. 1895-1905. Appunti dal diario* (1896), Città armoniosa, Reggio Emilia, pp. 47-49.
- Combalá Victoria, 1990, *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*, Destino, Barcelona.
- , 1998, *Picasso-Miró, miradas cruzadas*, Editorial Electa, Barcelona.
- Corbella Domènec, 1993, *Entendre Miró: Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la sèrie Barcelona 1939-1944*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- De la Beaumelle Agnès, 1999, *Joan Miró, l'invention du fond*, in AA.VV. 1999b, pp. 16-23.
- Dorfles Gillo, 1949, *Per Joan Miró*, in "Critica d'arte", vol. VIII, 4, pp. 332-334.
- Duchamp Marcel e Miró Joan, 2002, *Demande d'emploi* (1946), L'Échoppe, Paris.
- Dupin Jacques, 1963, *Joan Miró. La vita e l'opera* (1961), il Saggiatore, Milano.
- , 1972, *Miró sculpteur*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- , 1981, *L'Impromptu, l'intempestif* (1979), in AA.VV. 1981, pp. 155-158.
- , 1984-2001, *Miró graveur*, Éditions Lelong, Paris, 4 voll.
- , 1987, *The Birth of Signs*, in AA.VV. 1987a, pp. 33-40.
- Dupin Jacques e Lelong-Mainaud Ariane, a cura di, 1999, *Joan Miró. Catalogue raisonné*, Éditions Lelong, Paris.
- Dupin Jacques e Suquet Jean, 2002, *Un Livre naufragé*, in Duchamp e Miró 2002.
- Duthuit Georges, 1957, *Joan Miró*, Ernst Scheidegger, Zürich.
- Éluard Paul, 1937, *Naissance de Miró*, in "Cahiers d'art", vol. XII, 1-3, pp. 78-83.
- Erben Walter, 1988, *Joan Miró 1893-1983*, Benedikt Taschen, Keulen.
- Escudero Carmen e Montaner Teresa, 2001, *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, in AA.VV. 2001a, pp. 11-26.
- Friedman Bruno, a cura di, 1969, *Espíritu creador en el arte y en la ciencia: entrevista con Joan Miró*, in "Impacto: Ciencia y Sociedad", vol. XIX, 4, pp. 315-328.

- Gasch Sebastià, 1929, *Vida artística: Expansión catalana*, in “La Veu de Catalunya”, 12 luglio.
- , 1963, *Joan Miró*, Alcides, Barcelona.
- George Waldemar, 1929, *Miró et le miracle ressuscité*, in “Centaure”, 3, pp. 201-204.
- Georgel Pierre, 1978-1979, *Les Dessins de Miró*, in AA.VV. 1978-1979, pp. 37-49.
- Gimferrer Pere, 1978, *Miró, colpir sense nafrrar*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- , 1993, *Las raíces de Miró*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Green Christopher, 1993, *Assassinare la pittura*, in “Art e dossier”, 79, pp. 25-41.
- Greenberg Clement, 1948, *Joan Miró*, Quadrangle Press, New York.
- Gullón Ricardo, 1950, *Imaginación y poesía en la pintura de Joan Miró*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, maggio-giugno, pp. 532-538.
- Hemingway Ernest, 1934, *The Farm*, in “Cahiers d’art”, vol. IX, 1-4, pp. 11-58.
- Hunter Sam, 1958, *Joan Miró. His Graphic Work*, Harry N. Abrams, New York.
- Ionesco Eugène, 1968, *Aquarelles de Miró*, in “XX<sup>e</sup> siècle”, 30, pp. 90-96.
- Jeffett William, 1989, *Una constellació d’imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941*, in AA.VV. 1989, pp. 17-23.
- Jouffroy Alain, 1987, *Miró*, Hazan, Paris.
- Jouffroy Alain e Teixidor Joan, 1973, *Miró sculptures*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- Labrusse Rémi, 2004, *Miró. Un feu dans les ruines*, Hazan, Paris.
- Krauss Rosalind, 1972, *Magnetic Fields: The Structure*, in AA.VV. 1972a, pp. 11-132.
- Lanchner Carolyn, 1993-1994, *Peinture-Poésie, its Logic and Logistics*, in AA.VV. 1993-1994, pp. 115-140.
- Lang Jane, 1966, *Miró, le pape et le poète. Fable orientale*, in “Arts et Loisirs”, n. 5.
- Lassaigne Jacques, 1963, *Miró*, Skira, Lausanne.
- Leiris Michel, 1929, *Joan Miró*, in “Documents”, vol. I, n. 5, ottobre, pp. 263-269.
- , 1972a, *Autour de Joan Miró*, in *The prints of Joan Miró*, in Mourlot 1972 pp. 11-17 (1<sup>a</sup> ed. Curt Valentin, New York 1947).
- , 1972b, *Repentirs et ajouts (1970)*, in Mourlot 1972, pp. 38-45.
- Lomas Davis, 1996, *The Black Border: Joan Miró Self-Portraits, 1937-1942*, in Schildkraut Joseph J., a cura di, *Depression and the Spiritual in Modern Art: Homage to Miró*, John Wiley & Sons, New York-Toronto, pp. 134-135.
- Lubar Robert, 1993, *Méditerranée: i colori di un’idea*, in “Art e dossier”, n. 79, pp. 5-23.

- , 2001, *La Méditerranéité de Miró*, in AA.VV. 2001b, pp. 40-67.
- Malet Rosa Maria, 1978a, *L'auca d'Ubu. Vers 1972*, in AA.VV. 1978, pp. 105-109.
- , 1978b, *Miró y la tercera dimensión*, in “Cuaderno de Cultura”, pp. 66-67.
- , 1983, *Joan Miró*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- McCandless Judith, 1982, *Miró seen by his American Critics*, in AA.VV. 1982, pp. 49-66.
- Melià Josep, 1973, *Localismo y universalidad de Joan Miró*, in “Bellas Artes”, n. 26, pp. 38-39.
- , 1975, *Joan Miró, vida y testimonio*, Dopesa, Barcelona.
- Michaux Henri, 1974, *Un barbare en Asie (1933)*, Einaudi, Torino
- , 1978, *Ideogrammi in Cina (1975)*, Scheiwiller, Milano.
- Miralles Francesc, 1983, *Joan Miró: La realidad de los signos*, in “Lápiz”, n. 8, pp. 30-34.
- Miró Joan, 1931, *Personatge*, in “Le Surréalisme au service de la révolution”, n. 3, p. 38.
- , 1936, *Où allez-vous, Miró?*, a cura di George Duthuit, in “Cahiers d'art”, vol. II, 8-10, pp. 261-266.
- , 1937, *Aidez l'Espagne*, in “Cahiers d'art”, 4-5, edizione non numerata.
- , 1938, *Je rêve d'un grand atelier*, in “XX<sup>e</sup> Siècle”, vol. I, n. 2, pp. 25-28.
- , 1939, *L'écheveau de fil...*, in “Verve”, vol. I, n. 4.
- , 1940, *Composició*, in “L'usage de la parole”, n. 2.
- , 1948, *Joan Miró: Comment and Interview*, a cura di James Johnson Sweeney, in “Partisan Review”, vol. XV, 2, pp. 206-212.
- , 1953, *Expansió de l'art català al món*, a cura di Sebastià Gasch, Clarasó. Conté transcripció de cartes escrites per Miró a Gasch, Barcelona.
- , 1959, *Le Monologue du peintre*, a cura di Georges Charbonnier, René Juillard, Paris.
- , 1962, *Miró*, intervista con Denys Chevalier, in “Aujourd'hui: Art et Architecture”, vol. VII, n. 39, novembre.
- , 1966, *Joan Miró, o l'equilibri fantàstic*, a cura di Baltasar Porcel, in “Serra d'or”, vol. VIII, 4, pp. 39-50.
- , 1974, *Maintenant je travaille par terre*, a cura di Yvon Taillandier, in “XX<sup>e</sup> Siècle”, vol. XXXVI, 34, pp. 15-19.
- , 1975, *Miró parle*, intervista con Pere Portabella e Carlos Santos, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- , 1980, *Miró: When I see a tree... I can feel that tree talking to me*, a cura di Michael Gibson, in “Art News”, vol. LXXIX, 1, pp. 52-56.
- , 1993, *Je travaille comme un jardinier (1959)*, a cura di Yvon Taillandier, in AA.VV. 1993a, pp. 423-429.
- Moreno Pilar Cabañas, 2000, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, in AA.VV., *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Co-



- mité Español de Historia del Arte, CEHA, 28 settembre-1 ottobre, Oviedo, 1998, Electa, Madrid pp. 73-80.
- Motherwell Robert, 1959, *Significance of Miró*, in "Art News", vol. LVIII, maggio.
- Mourlot Fernand, a cura di, 1972, *Joan Miró Lithographies*, Tudor, New York, 4 voll., vol. I, 1930-1952.
- Penrose Roland, 1970, *Miró*, Thames & Hudson, London.
- Permanyer Lluís, a cura di, 1978, *Revelaciones de Joan Miró sobre su obra*, in "Gaceta Ilustrada", 23 aprile, pp. 45-56.
- Perucho Juan, 1968, *Joan Miró y Cataluña*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Picon Gaëtan, 1977, *Joan Miró*, Skira, Genève.
- , a cura di, 1980, *Joan Miró: Carnets catalans*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- , 1981, *A Oriente, Miró...*, in AA.VV. 1981, pp. 35-47.
- Ponge Francis, 1979, *Pour Joan Miró*, Le Mas des Vergers, 31 ottobre 1979, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2002, vol. II, pp. 1305-1306.
- Queneau Raymond, 1949, *Devant de l'art de Miró*, in "Les Lettres Françaises", 8 gennaio.
- , 1981a, *Miró ovvero il poeta preistorico* (1949), in Queneau 1981b, pp. 193-201.
- , 1981b, *Segni, cifre, lettere. E altri saggi* (1950), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino.
- , 1982, *Piccola cosmogonia portatile* (1950), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino.
- , 1954, *Joan Miró*, in "La Biennale di Venezia", nn. 19-20, pp. 39-41.
- , 1961, *Prologo a Joan Miró. Album 19*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- , 1975, *Joan Miró y sus trampas*, prologo a *Joan Miró lithographe II*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, pp. 13-29.
- , 1995, *I fiori blu* (1965), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino.
- , 2003, *Dessins, gouaches et aquarelles: précédé de "Raymond Queneau et la peinture"*, a cura di Dominique Charnay, Buchet/Chastel, Paris.
- , 2006, *Joan Miró*, a cura di Dominique Charnay, Éditions Virgile, Paris.
- Ràfols Josep, 1948, *Miró antes de La Masia*, in "Annales de Arte de Barcelona", vol. VI, 1-2.
- Raillard Georges, a cura di, 1978, *Conversaciones con Miró*, Granica, Barcelona.
- , 1989, *Miró*, Hazan, Paris.
- Restany Pierre, 1974, *Miró: un monde hors du temps*, in "Domus", 539, pp. 50-51.
- Rolnik Marc, 1966, *Estrellas y Constelaciones: un glossario*, inedito, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- Rodríguez Manuel, 1980, *Personajes, estrellas y signos*, in "Arteguía", 56-57, p. 35.
- Rosenberg Harold, 1973, *Miró's fertile fields*, in "Art International", 17, pp. 16-19.

- Rowell Margit, 1972, *Magnetic Fields: the Poetics*, in AA.VV. 1972a, pp. 39-69.
- , 1974, *Les Champs magnétiques de Miró*, in “L’Art Vivant”, 49, pp. 6-10.
- , 1976, *Joan Miró: peinture-poésie*, Éditions de la Différence, Paris.
- , a cura di, 1992, *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Da Capo Press, Cambridge (Mass.) (1<sup>a</sup> ed. G.K. Hall, Boston 1986).
- , 1995, *Joan Miró. Écrits et entretiens*, Éditions Lelong, Paris.
- Soby James Thrall, 1959, *Joan Miró*, Museum of Modern Art, New York.
- Stich Sidra, 1980, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, University Gallery of Art, St. Louis, Washington.
- Sylvester David, 1979, *L’Oiseau lunaire et l’oiseau solaire*, in AA.VV. 1979, pp. 43-48.
- Sweeney James Johnson, 1941, *Joan Miró*, Museum of Modern Art, New York.
- , 1954, *Miró*, in “Art News Annual”, vol. XXIII, pp. 58-81.
- Tadini Emilio, 1963, *La lunga favola di Joan Miró*, in “Successo”, vol. v, 6, pp. 108-114.
- Taillandier Yvon, 1964, *Pour une cosmogonie de Miró*, in “XX<sup>e</sup> Siècle”, 24, pp. 107-111.
- , 1972, *Miró à l’encre*, in “XX<sup>e</sup> Siècle”, Paris.
- Takiguchi Shōzō, 1939, *Joan Miró*, Atelier sha, Tokyo.
- Takiguchi Shōzō e Miró Joan, 1970, *Proverbios en mano*, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Tàpies Antoni, 1988a, *L’arte d’avanguardia e lo spirito catalano* (1971), in AA.VV. 1988a, pp. 15-22.
- , 1988b, “Miró da vicino”, *Destino*, numero unico di omaggio a Joan Miró, 21 aprile 1973, in AA.VV. 1988a, pp. 23-25.
- Trabal Francesc, 1988, *Una conversazione con Joan Miró* (1928), in AA.VV. 1988a, pp. 31-40.
- Tzara Tristan, 1948, *Joan Miró et l’interrogation naissante*, in “Derrière le miroir”, nn. 14-15.
- Vicens Francesc, 1978, *Miró, creator de un nuovo linguaggio*, in “Batik”, n. 41, p. 17.
- Weelen Guy, 1978, *El vocabulario y la sintaxis de Joan Miró*, in “Batik”, n. 41.
- , 1984, *Miró*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- AA.VV., 1961a, *The Art of Assemblage*, a cura di William Seitz, catalogo della mostra di New York, Museum of Modern Art, 2 ottobre-12 novembre 1961, Museum of Modern Art, New York.
- , 1961b, *Futurism*, a cura di Joshua C. Taylor, catalogo della mostra di New York, Museum of Modern Art, 31 maggio-5 settembre 1961, Museum of Modern Art, New York.
- , 2007, *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900*, a cura di Gabriella Belli, catalogo della mostra di Rovereto, MART, 8 novembre-6 aprile 2008, Skira, Milano.
- , 2010, *Quando è scultura*, a cura di Cristina Baldacci e Clarissa Ricci, et al. / EDIZIONI, Milano.
- Agud Ana, 1980, *Historia y teoría de los casos*, Gredos, Madrid.
- Alberti Leon Battista, 1950, *Della pittura* (1435), Sansoni, Firenze.
- Anati Emmanuel, 1999, *Grafismo e semiotica nell'arte preistorica*, atti del xv Simposio VCS'97, in "BCSP", voll. XXXI-XXXII, pp. 11-32.
- , 2002a, *La struttura elementare dell'arte*, SC vol. XXI, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- , 2002b, *Lo stile come fattore diagnostico nell'arte preistorica*, SC vol. 23, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- , a cura di, 2003, *40.000 ans d'art contemporain. Aux origines de l'Europe*, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- , 2010, *Per una semiotica dell'arte primaria*, revisione della comunicazione presentata al xv Simposio di Valcamonica, 1997, inedito, pp. 1-20.
- Anceschi Giovanni, 1988, *Monogrammi e figure* (1981), La Casa Usher, Firenze.
- Anzieu Didier, 1981, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris.
- , 1994, *L'Io-pelle* (1985), Borla, Roma.
- Apollinaire Guillaume, 2006, *Et moi aussi je suis peintre*, Gallimard, Paris.
- Arasse Daniel, 2008, *Dalla memoria alla retorica* (2004), in *Migliore* 2008, pp. 23-28.
- Aristotele, 1992, *Peri Hermeneias*, I, 16a, in Id., *Sull'interpretazione*, a cura di M. Zanatta, Rizzoli, Milano.
- Assmann Jan, 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (1992), Einaudi, Torino.
- , 2000, *Mosè l'egizio* (1997), Adelphi, Milano.
- Austin John, 1987, *Come fare cose con le parole* (1962), a c. di Carlo Penco e Marisa Sbisà, Marietti, Genova.
- Bachelard Gaston, 1981, *La fiamma di una candela* (1961), Editori Riuniti, Roma.
- , 1984, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco* (1949), Dedalo, Bari.

- , 1989, *La terra e le forze. Le immagini della volontà* (1948), Red, Como.
- , 1995, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza soggettiva* (1975), Cortina, Milano.
- , 2006, *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari.
- Baltrušaitis Jurgis, 2005, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica* (1931), Adelphi, Milano.
- , 2007, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction* (1978), Adelphi, Milano.
- Balzac Honoré de, 1992, *Patologia della vita sociale* (1839), Bollati Boringhieri, Torino.
- Banfi Emanuele, 2002, *Ideogrammi cinesi e dintorni: sistemi di scrittura nell'Estremo Oriente e nel sud-est asiatico*, in Bocchi e Ceruti 2002, pp. 175-224.
- Barthes Roland, 1981, *Lezione. Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977* (1978), Einaudi, Torino.
- , 1985a, *Erté o Alla lettera* (1973), in Id. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- , 1985b, *Lo spirito della lettera* (1970), in Id. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- , 1985c, *La pittura è un linguaggio* (1969), in Id. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- , 1988, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1975), Einaudi, Torino.
- , 1999, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (1994), Einaudi, Torino.
- Basso Pierluigi, a cura di, 2001a, *Modi dell'immagine*, Esculapio, Bologna.
- , 2001b, *Introduzione ai modi dell'immagine*, in Basso 2001a, pp. IX-LXVII.
- , 2001c, *La vulnerabilità dell'osservatore*, in Basso 2001a, pp. 113-128.
- , 2002, *Il dominio dell'arte*, Meltemi, Roma.
- Basso Pierluigi e Corrain Lucia, a cura di, 1999, *Eloquio del senso. Saggi per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Milano.
- Bastide Françoise, 2001a, *Iconografia dei testi scientifici. Principi d'analisi* (1985), in Bastide 2001a, pp. 167-213.
- , 2001b, *Una notte con Saturno*, a cura di Paolo Fabbri, Meltemi, Roma.
- Bastide Françoise e Fabbri Paolo, 1985, *Les procédures de découverte*, in "Actes sémiotiques Bulletin", VIII, 3, marzo, pp. 3-6.
- Bateson Gregory, 1976, *Verso un'ecologia della mente* (1972), Adelphi, Milano.
- , 1997, *Una sacra unità* (1991), Adelphi, Milano.
- Baudrillard Jean, 1980, *Della seduzione* (1979), Cappelli, Bologna.
- , 1984, *Le strategie fatali* (1983), Feltrinelli, Milano.
- , 1987, *L'altro visto da sé* (1987), Costa & Nolan, Genova.
- Baxandall Michael, 1978, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino.

- , 2000, *Forme dell'intenzione* (1985), Einaudi, Torino.
- Beltrán Martínez Antonio, 1972, *Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)*, in “Actas del Symposium Internacional de Arte Rupestre”, Altamira Symposium, Santander, 1970, pp. 117-137.
- Benjamin Walter, 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino.
- , 2003, *Sulla capacità mimetica*, in Id., *Opere complete v. Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino, pp. 522-524.
- Benveniste Émile, 2009a, *La soggettività nel linguaggio* (1958), in Benveniste 2009b, pp. 111-118.
- , 2009b, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano.
- , 2009c, *Semiologia della lingua* (1969), in Benveniste 2009b, pp. 3-21.
- Berlin Brent e Kay Paul, 1969, *Basic Color Terms*, University of California Press, Berkeley.
- Bernabei Franco, 1969, *Lévi-Strauss e la critica delle arti figurative*, in “La Biennale di Venezia”, nn. 64-65.
- , 1996, *Le trame della storia. “Sotto-Passages nella critica d'arte e d'architettura”*, Guerini, Milano.
- Bertrand Denis, 1985, *Remarques sur la notion de style*, in Parret e Ruprecht 1985b, pp. 409-421.
- , 2002, *Basi di semiotica letteraria* (2000), Meltemi, Roma.
- Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro, a cura di, 2002, *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bolter Jay D., 1989, *Beyond Word Processing: The Computer as a New Writing Space*, in “Language & Communication”, vol. VIII, nn. 2-3.
- Bolter Jay D. e Grusin Richard, 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini, Milano.
- Bordron Jean-François, 2000, *Catégories, icônes et types phénoménologiques*, in “Visio”, n. 5.
- , 2004, *L'Iconicité*, in Hénault Anne e Beyaert Anne, a cura di, *Ateliers de sémiotique visuelle*, PUF, Paris, pp. 121-150.
- Brassai, 1996, *Conversazioni con Picasso* (1964), Umberto Allemandi, Torino.
- Breuil Henri e Cartailhac Emile, 1906, *La Caverne d'Altamira*, Imprimerie de Monaco, Monaco.
- Brøndal Viggo, 1967, *Teoria delle preposizioni: introduzione a una semantica razionale* (1940), Silva, Milano.
- Butor Michel, 1987, *Le parole nella pittura* (1969), Arsenale Editrice, Venezia.
- Caivano José Luis, 1991, *Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color*, in “Color Research and Application”, 16, 4, pp. 258-268.

- , 1996, *Cesia: Its Relation to Color in Terms of the Trichromatic Theory*, in “Die Farbe”, 42, nn. 1-3, pp. 51-63.
- Calabrese Omar, 1977, *Arti figurative e linguaggio*, Guaraldi, Rimini-Firenze.
- , a cura di, 1980, *Semiotica della pittura*, il Saggiatore, Milano.
- , 1985a, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari.
- , 1985b, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- , 1989, *Metodi e non metodi della storia dell'arte*, in “Carte semiotiche”, n. 6, pp. 100-112.
- , 1991, *Problemi di “enunciazione astratta”*, in Corrain e Valenti 1991, pp. 161-164.
- , 1999, *Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Siena.
- , 2000, *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta*, in Dusi Nicola e Nergaard Siri, a cura di, *Sulla traduzione intersemiotica*, Bompiani, Milano, pp. 101-120.
- , 2008, *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempio di analisi*, Mondadori, Milano.
- Calabrese Omar e Gigante Elisabetta, 1989, *La signature du peintre*, in “La Part de l'Œil”, n. 5.
- Calvino Italo, 1974, *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in Id., *Collezione di Sabbia*, Mondadori, Milano.
- , 1984, *La letteratura e la realtà dei livelli*, in Piattelli Piermarini Massimo, a cura di, *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano, pp. 432-443.
- , 1988, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino.
- , 1993a, *Le cosmicomiche* (1965), Mondadori, Milano.
- , 1993b, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano.
- , 1994, *Palomar* (1983), Mondadori, Milano.
- , 1995, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano.
- , 2007, *L'avventura di un poeta*, in Id., *Gli amori difficili* (1971), Mondadori, Milano.
- Caputo Cosimo, 1999, *Categorie e grammatica generale in Hjelmslev*, in Hjelmslev 1999, pp. 57-68.
- Caputo Cosimo e Galassi Romeo, a cura di, 1985, *Louis Hjelmslev. Linguistica, Semiotica, Epistemologia*, in “Il Protagora”, xxv, nn. 7-8.
- Carani Marie, 1995, *Lieux de passage de l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, in “Protée”, 23, 2, pp. 37-49.
- Cardona Giorgio R., 1981, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.
- , 2006, *I linguaggi del sapere*, Laterza, Roma-Bari.
- Caruso Luciano e Martini Stelio Maria, a cura di, 1977, *Tavole parolibere e tipografia futurista*, Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Cavicchioli Sandra, 1996, *Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, in “Versus”, nn. 73-74, pp. 3-44.

- Charbonnier Georges, 1961, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, in “Les lettres nouvelles”, 10, Plon-Julliard, Paris.
- Chastel André, 1988, *Favole, forme, figure* (1978), Einaudi, Torino.
- Collot Michel, 1991, *Francis Ponge: entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel.
- Corrain Lucia, a cura di, 1999, *Leggere l'opera d'arte II*, Esculapio, Bologna.
- , 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma.
- Corrain Lucia e Valenti Mario, a cura di, 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna.
- Damisch Hubert, 1984, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura* (1972), Costa & Nolan, Genova.
- Danto Arthur, 1992, *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), Tema celeste, Siracusa.
- Deleuze Gilles, 1984, *L'immagine-movimento* (1983), Ubulibri, Milano.
- , 1989, *L'immagine-tempo* (1985), Ubulibri, Milano.
- , 1990, *La piega. Leibniz e il barocco* (1988), Einaudi, Torino.
- , 1995, *Francis Bacon. La logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata.
- , 1996, *Che cos'è un dispositivo?*, in Id., *Divenire molteplice. Saggi su Nietzsche e Foucault* (1989), Ombre Corte, Verona, pp. 67-75.
- , 1997, *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano.
- , 2001, *Marcel Proust e i segni* (1964), Einaudi, Torino.
- Deleuze Gilles e Guattari Félix, 1977, *Rizoma* (1976), Pratiche, Parma.
- , 1996, *Che cos'è la filosofia* (1991), Einaudi, Torino.
- De Maria Luciano, 2001, *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano.
- Derrida Jacques, 1969, *Della grammatologia* (1967), Jaca Book, Milano.
- , 1991, *Contresignatures*, in “FIG”, n. 5, Fourbis, Paris, pp. 46-53.
- , 2010, *Firmatoponge* (1975), Mimesis, Milano-Udine.
- Devoto Giacomo e Oli Gian Carlo, 2000-2001, *Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- Didi-Huberman George, 1990, *Devant l'image*, Minuit, Paris.
- D'Orazi Maria Pia, 1997, *La nuova danza giapponese*, Editori Associati, Roma.
- , 2001, *Kazuo Ono, L'Epos*, Palermo.
- Douglas Mary, 1979, *I simboli naturali* (1970), Einaudi, Torino.
- Dubois Jean, a cura di, 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris.
- Duranti Alessandro, a cura di, 2001, *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane* (2001), Meltemi, Roma.
- Duranti Alessandro e Goodwin Charles, a cura di, 1992, *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.).
- Dusi Nicola e Neergard Siri, a cura di, 2000, *Sulla traduzione intersemiotica*, numero unico di “Versus”, nn. 85-87.
- Dusi Nicola e Spaziante Lucio, a cura di, 2006, *Remix-Remake*, Meltemi, Roma.

- Eco Umberto, 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- , 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- , 1980, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.
- , 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- , 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- , 1997, *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano.
- , 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Edeline Francis, 1996, *La Spirale. Un symbole visuel universel*, Imatra, International Semiotics Institute, giugno, pp. 1-33, testo inedito.
- Edeline Francis e Klinkenberg Jean-Marie, 1995, *Style et communication visuelle. Un produit de transformations*, in “Protée”, vol. xxiii, 2, pp. 29-36.
- Ekman Paul, 1986, *Menteurs et mensonges: comment les détecter*, Belfond, Paris.
- Ejzenstejn Sergej, 1985, *Teoria generale del montaggio (1963-1970)*, Marsilio, Venezia.
- Éluard Paul, 1946, *Poésie ininterrompue*, Gallimard, Paris.
- Emmer Michele, 2009, *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fabbri Paolo, 1986, *Introduzione a un dizionario senza mezzi termini*, in Greimas e Courtés 1986, pp. 7-16.
- , 1989, *Conoscenza tacita e discorsività*, in “Carte semiotiche”, 6, pp. 113-123.
- , 1990, *Le passioni del discorso*, in “Carte semiotiche”, n. 7, pp. 28-37.
- , 1991, *La passione dei valori*, in “Carte semiotiche”, n. 8, pp. 56-71.
- , 1992, *L'idioma estetico: il dedalo nel testo (1989)*, in Magli, Manetti e Violi 1992.
- , 1995, *Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica*, Gedisa, Barcelona.
- , 1998a, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.
- , 1998b, *L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon*, in “Discipline filosofiche”, anno viii, 98-111, pp. 209-220.
- , 2000a, *A passion veduta: il vaglio semiotico (1987)*, in “Versus”, 47-48, in Fabbri 2000, pp. 125-164.
- , 2000b, *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma.
- , 2000c, *La Babele felice. Babelix, Babelux [...] ex Babele lux (1991)*, in Fabbri 2000b, pp. 65-80.
- , 2000d, *Nascosto/palese*, poi *Il tema del segreto*, in Fabbri 2000b, pp. 99-104.
- , 2000e, *Siamo tutti agenti doppi (1998)*, in Fabbri 2000b, pp. 105-124.
- , 2001a, *Conclusioni*, in Fabbri e Marrone 2001a, pp. 359-365.
- , 2001b, *Introduzione*, in Bastide 2001.
- , 2004, *La sfinge incompresa (2000)*, in Corrain 2004, pp. 75-89.
- , 2006, *Eterografie di Nanni Balestrini*, in *Nanni Balestrini. Parole da vedere*, Catalogo della mostra della Galleria Di Maggio, Milano, maggio.
- , a cura di, 2007, *Gianfranco Baruchello. Flussi, pieghe, pensieri in bocca*, Milano, Skira.



- , 2010a, *Ipotizzare il periodo: sintassi di un pranzo parolibero*, in “Il Verri”, n. 42, *Imprevisti futuristi*, febbraio pp. 19-34.
- , 2010b, *La riconcezione semiotica*, in Goodman 2010.
- Fabbri Paolo e Marrone Gianfranco, a cura di, 2001, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.
- Fabbri Paolo e Rosenstiehl Pierre, 1983, *Jeux, interaction, réseaux*, in “Actes sémiotiques – Bulletin”, vi, 25, pp. 47-53.
- , 1985, *Au Fil de la recherche*, in “Actes sémiotiques – Bulletin”, viii, n. 33, pp. 554-557.
- Ferrari Daniela, 2007, *La parola negata. Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili*, in AA.VV. 2007, pp. 605-609.
- Floch Jean-Marie, 1979, *Des Couleurs du monde au discours poétique de leurs qualités*, in “Documents”, n. 6, pp. 7-31.
- , 1985, *Petites Mythologies de l'œil e de l'esprit*, Hades-Benjamin, Paris.
- , 1991, *Semiotica di un discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky (1981)*, in Corrain e Valenti 1991, pp. 133-160.
- , 1997, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni (1995)*, FrancoAngeli, Milano.
- Focillon Henri, 1990, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano (1934)*, Einaudi, Torino.
- Fontanille Jacques, 1989, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.
- , 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière*, PUF, Paris.
- , 1999a, *Sémiotique du discours*, PULIM, Limoges.
- , 1999b, *Polisensorialità e autonomia della dimensione figurativa*, in Basso e Corrain 1999b, pp. 188-212.
- , 1999c, *Modes du sensibles et syntaxe figurative*, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, nn. 61-63.
- , 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- Fontanille Jacques e Zilberberg Claude, 1998, *Tension et signification*, Mardaga, Liège.
- Foucault Michel, 1967, *Le parole e le cose (1966)*, Rizzoli, Milano.
- , 1984, *Che cos'è un autore? (1969)*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- , 1988, *Questo non è una pipa (1973)*, SE, Milano.
- , 1996, *È morto l'uomo (1966)*, in Id., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1996-1998*, 3 voll., vol. I, *1961-1970. Follia, scrittura, discorso*, a cura di Judith Revel, Feltrinelli, Milano, pp. 123-128.
- Fraenkel Béatrice, 1992, *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris.
- Freedberg David, 1993, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico (1989)*, Einaudi, Torino.
- Galassi Romeo e De Michiel Margherita, a cura di, 1997, *Il simbolo e lo*

- specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Galilei Galileo, 1965, *Il saggiatore* (1623), Feltrinelli, Milano.
- Gaur Albertine, 1997, *La scrittura* (1984), Dedalo, Bari.
- Gelb Ignace, 1993, *Teoria generale e storia della scrittura* (1962), Egea, Milano.
- Genette Gérard, 1976, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris.
- , 1989, *Soglie* (1987), Einaudi, Torino.
- , 1998-1999a, *L'opera dell'arte vol. I. Immanenza e trascendenza* (1994), Clueb, Bologna.
- , 1998-1999b, *L'opera dell'arte vol. II. La relazione estetica* (1997), Clueb, Bologna.
- Geninasca Jacques, 1985, *L'Identité intra- et inter-textuelle des grandeurs figuratives*, in Parret e Ruprecht 1985b.
- , 1995, *Lo sguardo estetico* (1986), in Marrone 1995, pp. 61-83.
- , 2000, *La parola letteraria* (1997), Bompiani, Milano.
- Ginzburg Carlo, 1986, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.
- Gombrich Ernst Hans, 1967, *I principi della caricatura*, in Kris 1967.
- , 1972, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* (1966), Einaudi, Torino.
- , 1984, *Language of the eyes*, LWT (video).
- , 1991, *Image and Word in Twentieth Century Art*, The Hilla Rebay Lecture at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ottobre 1980, in Id., *Topics of Our Time*, Phaidon, New York, pp. 162-187.
- , 1996, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale* (1995), Einaudi, Torino.
- , 1999, *Introduzione* (1980), in Id., *L'uso delle immagini*, Leonardo, Milano, pp. 212-226, prima in Zevola Giuseppe, *Piaceri di Noia. Quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Leonardo, Milano, pp. 7-17.
- , 2002, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), Einaudi, Torino.
- Goodman Nelson, 1976, *I linguaggi dell'arte* (1968), il Saggiatore, Milano.
- , 1984, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- , 1988, *Vedere e costruire il mondo* (1978), Laterza, Bari.
- , 2010, *Arte in teoria arte in azione, et al.* / EDIZIONI, Milano.
- Goody Jack, 1989, *Il suono e i segni* (1987), il Saggiatore, Milano.
- , 2002a, *Il potere della tradizione scritta* (2000), Bollati Boringhieri, Torino.
- , 2002b, *Introduzione. La scrittura: società e individuo*, in Bocchi e Ceruti 2002b, pp. 1-11.
- Greimas Algirdas Julien, 1972, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
- , 1974, *L'Énonciation (une posture épistémologique)*, in "Significação", n. 1, São Paulo.

- , 1985, *Del senso 2. Narrativa, Modalità, Passioni* (1983), Bompiani, Milano.
- , 1988, *Dell'imperfezione* (1987), Sellerio, Palermo.
- , 1991, *Semiotica e scienze sociali* (1976), Centro Scientifico Editore, Torino.
- , 1995, *Maupassant. Semiotica del testo: esercizi pratici* (1976), Centro Scientifico Editore, Torino.
- , 2000a, *Semantica strutturale* (1966), Meltemi, Roma.
- , 2000b, *Sulla narratività* (1984), in Ricœur e Greimas 2000, pp. 80-95.
- , 2001, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), in Fabbri e Marrone 2001, pp. 196-210.
- Greimas Algirdas Julien e Courtés Joseph, 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), a cura di Paolo Fabbri, La Casa Usher, Firenze.
- , 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1986), a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano.
- Greimas Algirdas Julien e Fontanille Jacques, 1996, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo* (1991), a cura di Francesco Marsciani e Isabella Pezzini, Bompiani, Milano.
- Gruppo H5N1, 2008, *Poesia d'amuro*, Edizioni O.M.P. FarePoesia, Pavia.
- Gruppo  $\mu$ , 2007, *Trattato del segno visivo. Per una retorica delle immagini* (1992), a cura di Tiziana Migliore, Bruno Mondadori, Milano.
- Hall Edward, 1988, *La dimensione nascosta* (1966), Bompiani, Milano.
- Halliday Michael A., 1992, *Lingua parlata e lingua scritta* (1985), La Nuova Italia, Firenze.
- Harris Roy, 1998, *L'origine della scrittura* (1986), Stampa alternativa, Viterbo.
- , 2003, *La tirannia dell'alfabeto. Ripensare la scrittura* (2000), Stampa alternativa, Viterbo.
- Heidegger Martin, 1970, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano.
- Hjelmslev Louis, 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943), Einaudi, Torino.
- , 1970, *Il linguaggio* (1963), Einaudi, Torino.
- , 1981, *Saggi di linguistica generale* (1957), Pratiche, Parma.
- , 1998, *Principi di grammatica generale* (1928), Levante, Bari.
- , 1999, *La categoria dei casi. Studio di grammatica generale* (1935), Argo, Lecce.
- Hugo Victor, 1985, *France et Belgique. Alpes et Pyrénées. Voyages et excursions* (1839-1843), in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Laffont, Paris, vol. VI.
- Hulten Pontus, 1978, *Préface*, in AA.VV. 1978.
- Iwaya Kunio, 1993, *Shūzō Takiguchi y la Decalcomanía*, in *Sueños de Tinta Decalcomanía de Oscar Domínguez a Marx Ernst*, Centre Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- Jakobson Roman, 1966a, *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano, pp. 56-64.

- , 1966b, *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano.
- , 1968, *Verso una scienza dell'arte poetica* (1965), in Todorov Tzvetan, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino.
- , 1985, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale* (1973), Einaudi, Torino.
- Jakobson Roman e Waugh Linda, 1984, *La forma fonica della lingua* (1979), il Saggiatore, Milano.
- Jannello César, 1984, *Fundamentos de la Teoría de la Delimitación*, FAU, Universidad de Buenos Aires.
- Jaspers Karl, 2001, *Leonardo filosofo* (1953), Abscondita, Milano.
- Jullien François, 1998, *Trattato dell'efficacia* (1996), Einaudi, Torino.
- Kandinskij Vassilij, 1973a, *Arte concreta* (1938), in Kandinskij 1973b, pp. 195-198.
- , 1973b, *Tutti gli scritti I. Punto e linea nel piano. Articoli teorici. I corsi inediti al Bauhaus* (1970), Feltrinelli, Milano.
- , 1973c, *Punto e linea nel piano* (1926), in Kandinskij 1973b, pp. 1-111.
- , 1974a, *Dello spirituale nell'arte* (1912), in Kandinskij 1974b, pp. 63-150.
- , 1974b, *Tutti gli scritti II. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro. Poesie* (1970), Feltrinelli, Milano.
- Kant Immanuel, 1999, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), Einaudi, Torino.
- Keane Teresa, 1991, *Figurativité et perception*, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 17.
- Klee Paul, 1959, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, *Lezioni, note, saggi* (1956), Feltrinelli, Milano.
- , 1970, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, *Storia naturale infinita* (1970), Feltrinelli, Milano.
- , 1974, *Bosquejos pedagógicos*, Caracas, Monte Ávila.
- Klinkenberg Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck & Larcier, Paris.
- , 2000, *La Photo-graphie: un travail de transformation*, in AA.VV., *Bruxelles. Roma. Budapest. Le regard lucide. Une éducation à l'image par l'image*, Nicephore, Bruxelles.
- Kris Ernst, 1967, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1938), Einaudi, Torino.
- Kristeva Julia, 1979, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), Marsilio, Venezia.
- Lacan Jacques, 1978, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954* (1975), Einaudi, Torino.
- Landowski Eric, 1997, *Presences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, PUF, Paris.
- Langer Susanne K., 1965, *Sentimento e forma* (1953), Feltrinelli, Milano.
- Latour Bruno, 1995, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica* (1991), Elèuthera, Milano.
- , 1998a, *How to be Iconophilic in Art, Science and Religion*, in Jones Caroli-

- ne and Galison Peter, a cura di, *Picturing Science-Producing Art*, Routledge, New York-London.
- , 1998b, *La scienza in azione* (1987), Edizioni di Comunità, Torino.
- , 2001, *Piccola filosofia dell'enunciazione*, in Fabbri e Marrone 2001, pp. 64-77.
- Lecoq Anne-Marie, 1974, *Apelle et Protogèn: la signature-ductus*, in “Revue de l'Art”, n. 26, pp. 44-45.
- Leonardo da Vinci, 1966, *Trattato della pittura* (1498), Edizione italiana di cultura, Roma.
- Leroi-Gourhan André, 1958, *Le Symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique*, in “Bulletin de la Societé Préhistorique Francaise”, 7-8, pp. 336-448.
- , 1977a, *Il gesto e la parola. Vol. I. Tecnica e linguaggio* (1964), Einaudi, Torino.
- , 1977b, *Il gesto e la parola. Vol. II. Memoria e ritmi* (1965), Einaudi, Torino.
- , 1986, *Le radici del mondo. Intervista di Claude-Henri Rocquet* (1982), Jaca Book, Milano.
- Lévi-Bruhl Lucien, 1971, *La mentalità primitiva* (1922), Einaudi, Torino.
- , 1973, *La mitologia primitiva* (1935), Newton Compton, Roma.
- Lévinas Emmanuel, 1977, *Totalità e infinito* (1961), Jaca Book, Milano.
- Lévi-Strauss Claude, 1964, *Il pensiero selvaggio* (1962), il Saggiatore, Milano.
- , 1965, *Tristi tropici* (1955), il Saggiatore, Milano.
- , 1984, *Introduction*, in Mauss Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris.
- , 1985, *La via delle maschere* (1979), Einaudi, Torino.
- , 1994, *Guardare, ascoltare, leggere* (1993), il Saggiatore, Milano.
- , 1996, *Antropologia strutturale* (1958), EST, Milano.
- Lindekens René, 1971, *Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques*, in “Documenti di lavoro”, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, n. 3, maggio, pp. 1-24.
- Lotman Jurij M., 1972, *La struttura del testo poetico* (1972), Mursia, Milano.
- , 1980, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura* (1974-1979), Laterza, Roma-Bari.
- , 1985, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- , 1993, *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano.
- , 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- , 2000, *Retorica*, in Fabbri e Marrone 2000, pp. 147-163.
- , 2008, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)* (1979), in Migliore 2008, pp. 71-82.
- Lotman Jurij M. e Uspenskij Boris, 1973, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'U.R.S.S.* (1973), Einaudi, Torino.
- , 1987, *Tipologia della cultura* (1973), Bompiani, Milano.

- Magli Patrizia, 1995, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano.
- Magli Patrizia, Violi Patrizia e Manetti Giovanni, a cura di, 1992, *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Bompiani, Milano.
- Maingueneau Dominique, 1991, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris.
- Maldiney Henri, 1973, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'homme, Lausanne.
- Malraux André, 1965, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Paris.
- Malvasia Carlo Cesare, 2005, *La Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi (1678)*, Forni, Bologna.
- Marin Louis, 1978, *Détruire la peinture*, Galilée, Paris.
- , 2001a, *Lo spazio Pollock (1980)*, in Marin 2001c, pp. 207-224.
- , 2001b, *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica (1992)*, in Corrain 2001, pp. 222-239.
- , 2001c, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma.
- Marrone Caterina, 2010, *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*, Nuovi Equilibri, Viterbo.
- Marrone Gianfranco, a cura di, 1995, *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Esculapio, Bologna.
- Marsciani Francesco, 1995, *Riflessioni sull'immagine. La fiamma della candela in Bachelard*, in Marrone 1995, pp. 85-90.
- Marsciani Francesco e Zinna Alessandro, 1991, *Elementi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna.
- Marteau Frédéric, 2009, *L'Obsession grammatographique. Ponge, Perec, Jabès*, in "Textimage", n. 3, *À la lettre*, estate, pp. 1-35.
- Massin Robert, 1995, *La lettera e l'immagine (1970)*, Vallardi, Milano.
- McLuhan Marshall, 1976, *La galassia Gutenberg (1962)*, Armando, Roma.
- Merleau-Ponty Maurice, 1965, *Fenomenologia della percezione (1945)*, il Saggiatore, Milano.
- , 1989, *L'occhio e lo spirito (1967)*, SE, Milano.
- Migliore Tiziana, a cura di, 2008, *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna.
- Migliore Tiziana e Buscaroli Beatrice, a cura di, 2009, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, catalogo della mostra a Ca' Giustinian, Venezia, 7 giugno-22 novembre 2009, Marsilio, Venezia.
- Nabokov Vladimir, 1999, *Il dono (1952)*, Adelphi, Milano.
- Obermaier Hans, 1925, *Fossil Man in Spain*, Yale University Press, New Haven.
- Obuchova Aleksandra, 2007, *Libro come parola, libro come oggetto*, in AA.VV. 2007, pp. 193-197.
- Ong Walter J., 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola (1982)*, il Mulino, Bologna.
- Panofsky Erwin, 1961, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti (1927)*, Feltrinelli, Milano.

- , 1975, *Studi di iconologia* (1939), Einaudi, Torino.
- Parret Hermann, 1995, *Préhistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas*, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, n. 38, pp. 1-27.
- Parret Hermann e Ruprecht Hans-George, 1985a, *Introduction in Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, John Benjamins Publishing Company, London pp. XXIII-LII.
- , a cura di, 1985b, *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, John Benjamins Publishing Company, London.
- Peirce Charles Sanders, 1980, *Grammatica speculativa*, in Id., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino, pp. 131-171.
- , 2003, *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Bompiani, Milano.
- Perce Georges, 1989, *Pensare/Classificare* (1985), Rizzoli, Milano.
- Perri Antonio, 2001, *Scrittura*, in Duranti 2001, pp. 324-328.
- , 2006, *Dire o mostrare? L'immagine-testo azteca e i paradossi della pittografia come notazione*, in “Documenti di lavoro”, Urbino.
- , 2007, *Trasposizione, segnale, metasemiotica (non scientifica). Spunti per una grafematica (post)hjelmsleviana e per una tipologia semiotica dei sistemi grafici*, in “Janus. Quaderni del Circolo Glossematico”, n. 7, pp. 151-117.
- , 2010, *Il problema delle unità minime nella scrittura azteca. Contributo a una teoria integrata della scrittura* (1990), in “Testo e senso”, 11.
- Petitot-Cocorda Jean, 1990, *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura* (1985), Bompiani, Milano.
- Petitot-Cocorda Jean e Fabbri Paolo, a cura di, 2001, *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco* (1996), Sansoni, Milano.
- Pezzini Isabella, 2008, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma-Bari.
- Picciarelli Massimiliano, 1999, *Topologia, sistema sublogico e rappresentazione schematica nella teoria hjelmsleviana dei casi*, in Hjelmslev 1999, pp. 31-56.
- Petrucci Armando, 1986, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino.
- Pierantoni Ruggero, 1986, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Boringhieri, Torino.
- Pinel Philippe, 1794-1796, *Nouvelle Méthode de classification des quadrumanes*, in “Actes de la Société d'histoire naturelle”, vol. I.
- Ponge Francis, 1954, *Le Soleil placé en abîme*, Drosera, Paris [trad. it. *Il sole in abisso*, L'obliquo, Brescia 2003].
- , 2002a, *La Fabrique du pré* (1971), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, pp. 423-517.
- , 2002b, *La Table* (1991), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, pp. 913-948.
- , 2002c, *Le Pré* (1964), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, pp. 340-344.

- , 2002d, *Les Hirondelles ou dans le style des hirondelles* (1956), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, pp. 795-799.
- , 2002e, *Pour un Malherbe* (1965), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris.
- Pozzato Maria Pia, 1988, *Osservare l'osservatore. Alcune considerazioni generali su aspettualità e discorso*, in "Carte Semiotiche", 4-5, pp. 173-179.
- , 2001, *Semiotica del testo*, Carocci, Roma.
- Pozzato Maria Pia e Marmo Costantino, 1989, *Dai sensi al senso: annotazioni al margine di un seminario*, in "Carte Semiotiche", n. 6.
- Pozzi Giovanni, 1993, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.
- Proni Giampaolo, 1990, *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano.
- Propp Vladimir, 1966, *Morfologia della fiaba* (1928), Einaudi, Torino.
- Proust Marcel, 1978, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, *La strada di Swann* (1913), Einaudi, Torino.
- Rastier François, 1972, *Systématique des isotopies*, in Greimas 1972, pp. 80-106.
- , 1985, *L'Œuvre de Hjelmslev aujourd'hui*, in Caputo e Galassi 1985, pp. 109-125.
- , 1997, *Les Fondations de la sémiotique et le problème du texte. Questions sur les Prolegomènes de Hjelmslev*, in Zinna Alessandro, a cura di, 1997, *Hjelmslev aujourd'hui*, Turnhout, Brepols, pp. 141-164.
- , 1998, *Le Problème épistémologique du contexte dans les sciences du langage*, in "Langages", n. 129.
- , 2003, *Arti e scienze del testo* (2001), Meltemi, Roma.
- , 2001, *L'Action et le sens. Pour une sémiotique des cultures*, in "Journal des anthropologues", nn. 85-86, pp. 183-219.
- , 2008, *L'ipallage e Borges* (2001), in Migliore 2008, pp. 93-119.
- Ricœur Paul, 1978, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*, in "Critical Inquiry", 5, n. 1, autunno, pp. 143-159.
- , 1986, *Tempo e racconto* (1983), vol. I, Jaca Book, Milano.
- , 1989, *Dal testo all'azione* (1986), Jaca Book, Milano.
- , 2000, *Tra ermeneutica e semiotica* (1990), in Ricœur e Greimas 2000, pp. 62-79.
- Ricœur Paul e Greimas Algirdas Julien, 2000, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Meltemi, Roma.
- Riegl Alois, 1953, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze.
- Rodari Gianni, 2001, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino.
- Rowley George, 1981, *Principios de la pintura china*, Alianza, Madrid.
- Rubin William, 1969, *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams, New York.
- Saussure de Ferdinand, 1987, *Corso di linguistica generale* (1916), Laterza, Roma-Bari.
- , 2005, *Scritti inediti di linguistica generale* (2002), a cura di Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari.



- Schapiro Meyer, 1982, *Sullo schematicismo geometrico nell'arte romanica*, in Id., *Arte romanica (1932-1933)*, Einaudi, Torino, pp. 292-313.
- , 1985, *Parole e immagini (1973)*, Pratiche, Parma.
- , 1995, *Lo stile (1953)*, Donzelli, Roma.
- , 2002a, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine (1966)*, in Schapiro 2002b, pp. 92-119.
- , 2002b, *Per una semiotica del linguaggio visivo (1996)*, a cura di Giovanna Perini, Meltemi, Roma.
- , 2002c, *Scritte in pitture: la semiotica del linguaggio visivo (1976)*, in Schapiro 2002b, pp. 192-236.
- Schnapp Jeffrey, 2010, *Il sublime statistico*, in “Il Verri”, 42, *Imprevisti futuristi*, febbraio, pp. 50-89.
- Seitz William C., 1961, *Introduction. The Liberation of Words. The Liberation of Objects*, in AA.VV. 1961a, pp. 9-92.
- Serres Michel, 1984, *Passaggio a Nord-ovest: Hermes v (1980)*, Pratiche, Parma.
- , 1985, *Les Cinq sens*, Grasset, Paris.
- , 1999, *Variations sur le corps*, Le Pommier-Fayard, Paris.
- Shaïri Hamid-Reza e Fontanille Jacques, 2001, *Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain*, in “Nouveaux Actes Sémiotique”, 88, pp. 87-118.
- Sklovskij Victor, 1968, *L'arte come procedimento*, in Todorov Tzvetan, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino.
- Souriau Étienne, 1988, *La corrispondenza delle arti: elementi di estetica comparata (1947)*, Alinea, Firenze.
- Sperber Dan e Wilson Deirdre, 1980, *Les Ironies comme mentions*, in “Poétique”, n. 43, pp. 399-412.
- Starobinski Jean, 1970, *L'Œil vivant, II. La relation critique*, Gallimard, Paris.
- , 1982, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure (1970)*, il melangolo, Genova.
- Stevens Wallace, 1951, *The Relations between Poetry and Painting*, in *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Random, New York.
- Stoichita Victor, 1998, *L'invenzione del quadro (1993)*, il Saggiatore, Milano.
- , 2000, *Breve storia dell'ombra (1997)*, il Saggiatore, Milano.
- , 2003, *Cieli in cornice: mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola (1995)*, Meltemi, Roma.
- Tarkovskij Andrej, 1988, *Scolpire il tempo (1986)*, Ubulibri, Milano.
- Tesnière Lucien, 2001, *Elementi di sintassi strutturale (1959)*, Rosenberg & Selier, Torino.
- Thom René, 1978, *Morphologie et imaginaire*, in “Circé”, nn. 8-9.
- , 1980, *Stabilità strutturale e morfogenesi (1972)*, Einaudi, Torino.
- , 2006, *Morfologia del semiotico*, a cura di Paolo Fabbri, Meltemi, Roma.

- Thürlemann Felix, 1982, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- , 1988, *Per una tipologia delle arti dette astratte*, in “Carte semiotiche”, 4-5, pp. 141-145.
- Todorov Tzvetan, 1986, *Simbolismo e interpretazione* (1978), Guida, Napoli.
- Unger Gerard, 2006, *Il gioco della lettura* (1995), Stampa alternativa-Nuovi Equilibri, Viterbo.
- Uspenskij Boris, 1983, *A Poetics of Composition*, University of California Press, Berkeley.
- Valéry Paul, 1931-1950, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 12 voll.
- , 1996, *Scritti sull'arte* (1948), TEA, Milano.
- Varela Francisco, Thompson Evan e Rosch Eleanor, 1992, *Le vie di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza* (1991), Feltrinelli, Milano.
- Vasari Giorgio, 1991, *Le vite* (1550), Newton Compton, Roma.
- Vettese Angela, 2010, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Vialou Denis, 2003, *Visions paléolithiques de l'homme*, in Anati 2003, pp. 23-36.
- Viola Bill, 1995, *Apprendere la tecnologia degli esseri umani*, in Valentini Valentina, a cura di, *Video d'autore 1986-1995*, Gangemi, Roma, pp. 51-70.
- Violi Patrizia, 1997, *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano.
- Warburton William, 2003, *The Divine Legation of Moses Demonstrated on the Principles of a Religious Deist* (1738-1741), 2 voll., Kessinger Publishing, Whitefish (Mt).
- Woolf Virginia, 1977, *Momenti d'essere: scritti autobiografici*, La Tartaruga, Milano.
- Zemsh Abraham, 1974, *Dessins des Indiens Tchikao, Yanomami et Piaraa*, in “Documenti di Lavoro”, Urbino, n. 35, serie F, giugno, pp. 1-14.
- Zilberberg Claude, 1999, *Lourd, massif, contrainte, sévère [...] (à propos de Wilfflin)*, in “RSSI”, pp. 29-62.
- , 2001, *Soglie, limiti, valori* (1999), in Fabbri e Marrone 2001, pp. 124-138.
- Zinna Alessandro, 2001, *Décrire, produire, comparer et projeter. La sémiotique face aux nouveaux objets de sens*, in “Nouveaux Actes Sémiotiques”, 79-81, pp. 13-69.

## Elenco delle illustrazioni contenute nel CD-ROM e delle tavole contenute nel volume

1. Joan Miró, *Ballerina*, 1917, grafite su carta, 19,3 × 13,6 cm, FJM 256, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
2. Joan Miró, *Ballerina*, 1917, grafite su carta, 19,3 × 13,6 cm, FJM 253, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
3. Joan Miró, *Ballerina*, 1919, grafite su carta, 19,3 × 13,6 cm, FJM 452, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
4. Joan Miró, *Ballerina*, 1919, grafite su carta, 19,3 × 13,6 cm, FJM 458, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
5. Joan Miró, *Ritratto di ballerina spagnola*, 1921, olio su tela, 65 × 56 cm, Musée Picasso, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011
6. Joan Miró, *Ballerina spagnola*, 1921, olio su cartone nero, 105 × 74 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
7. Joan Miró, *Ballerina spagnola*, 1924, olio, carboncino e tempera su tela, 245 × 154 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
8. Joan Miró, *La unión ilustrada*, 1920, copertina di rivista, stampa su carta, 28,4 × 20,8 cm, FJM 4479, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
9. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1924, grafite su carta, 12,1 × 7,2 cm, FJM 4477, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
10. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1924, grafite su carta, 20,5 × 13,5 cm, FJM 4478a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
11. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1924, grafite

su carta, 26,8 × 20,5 cm, FJM 4480a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

12. Joan Miró, disegno, s.d., grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 644a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

13. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo (Ballerina)*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 644b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

14. Joan Miró, *Ballerina II*, 1925, olio su tela, 115,5 × 88,5 cm, Museum Sammlung Rosengart, Luzern © Successió Miró by SIAE, 2011

15. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina II*, 1925, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 655b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

16. Joan Miró, disegno, 1944, grafite su carta, 22 × 22 cm, FJM 2245, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

17. Joan Miró, disegno, 1957, inchiostro stilografico su carta, 8,5 × 8,5 cm, FJM 2358, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

18. Joan Miró, *Ballerina spagnola*, 1928, collage, carta vetrata e olio su tavola, 104,1 × 73,7 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid © Successió Miró by SIAE, 2011

19. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1928, grafite su carta, 18 × 13,6 cm, FJM 535 e 571, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

20. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1928, grafite su carta, 18 × 13,6 cm, FJM 540 e 576-577), Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

21. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1928, grafite su carta, 18 × 13,6 cm, FJM 542a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

22. Joan Miró, *Ballerina spagnola*, 1928, assemblage con piuma, spillo e tappo di sughero su legno, 100 × 80 cm, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011

23. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola*, 1928, grafite e inchiostro su carta, 18 × 13,5 cm, FJM 9927b-9930, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

24. Joan Miró, disegno preparatorio per *Ballerina spagnola* (1945), 1934 circa, grafite su carta, 21,3 × 15,5 cm, FJM 1345, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

25. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1891, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

26. Joan Miró, disegno, 1958, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 2270a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
27. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1899a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
28. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1892a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
29. Joan Miró, *Ballerina*, 1940, grafite e carboncino su carta, 31,2 × 23,3 cm, FJM 1812a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
30. Joan Miró, *Le ali di una rondine di mare battono di gioia davanti all'incanto di una ballerina dalla pelle iridata dalle carezze della luna*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1907a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
31. Joan Miró, appunti e disegni per *Le ali di una rondine di mare...*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1906b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
32. Joan Miró, *Ballerina*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1898b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
33. Joan Miró, *Ballerina*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1892b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
34. Joan Miró, *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica*, 1945, olio su tela, 197,1 × 130,6 cm, Fukuoka Art Museum, Fukuoka © Successió Miró by SIAE, 2011
35. Joan Miró, *Donna che ascolta la musica*, 1945, olio su tela, 130 × 162 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
36. Joan Miró, disegno attinente a *Donna che ascolta la musica* (1945) e *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* (1945), 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1863a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
37. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1866a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
38. Joan Miró, disegno attinente a *Donna che ascolta la musica* (1945) e *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* (1945), 1941, grafite su cartone (foglio staccato), 19,5 × 6,3 cm, FJM 1865, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
39. Joan Miró, disegno attinente a *Donna che ascolta la musica* (1945) e *Ballerina che ascolta l'organo in una cattedrale gotica* (1945), 1941, grafite su cartone (foglio staccato), 10,7 × 6,8 cm, FJM 1864, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
40. Joan Miró, *Autoritratto*, 1917, olio su tela, 61 × 50 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

41. Joan Miró, *Autoritratto*, 1919, olio su tela, 73 × 60 cm, Musée Picasso, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011
42. Joan Miró, *Autoritratto*, 1937-1938, grafite su carta, 23,2 × 26,7 cm, FJM 1539, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
43. Joan Miró, disegni preparatori, 1924, grafite su carta, 16,9 × 21,9 cm, FJM 671a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
44. Joan Miró, *Testa di contadino catalano*, 1924-1925, olio su tela, 47 × 45 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
45. Joan Miró, *Autoritratto*, 1937-1939, olio e grafite su tela, 146,1 × 97,2 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
46. Joan Miró, *Autoritratto*, 1937-1938/1960, olio e grafite su tela, 146,5 × 97 cm, FJM 4689, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
47. Joan Miró, *Autoritratto II*, 1938, olio su tela, 130 × 195 cm, Detroit Institute of Arts Museum, Detroit © Successió Miró by SIAE, 2011
48. Joan Miró, disegno, 1938, grafite su cartoncino, 14 × 11 cm, FJM 1651, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
49. Joan Miró, disegno, 1938, grafite su carta, 13,3 × 9,5 cm, FJM 1652, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
50. Joan Miró, Louis Marcoussis, *Ritratto di Miró, I stadio*, 1938, puntasecca, 33,5 × 27,5 cm, FJM 8815, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
51. Joan Miró, *Ritratto di Miró, IX stadio*, 1938, puntasecca, 33,5 × 27,5 cm, FJM 8823, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
52. Joan Miró, *Ritratto di Miró, XVI stadio*, 1938, puntasecca, 33,5 × 27,5 cm, FJM 8830, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
53. Joan Miró, *Ritratto di Miró, XIX stadio*, 1938, puntasecca, 33,5 × 27,5 cm, FJM 8833, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
54. Joan Miró, *Autoritratto*, 1938, grafite su carta, 16,9 × 21,9 cm, FJM 1536-1537, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
55. Joan Miró, *Autoritratto*, 1938, grafite su carta, 16,9 × 21,9 cm, FJM 1531, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
56. Joan Miró, *Autoritratto*, 1942, grafite su busta di lettera, 12,4 × 17,5 cm, FJM 1879a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
57. Joan Miró, *Autoritratto*, 1942, grafite su carta, 19,9 × 12,5 cm, FJM 1877, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
58. Joan Miró, *Autoritratto II*, 1942, grafite e carboncino su frammento di carta igienica, 8,5 × 12,1 cm, FJM 1878, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

59. Joan Miró, *Interno olandese I*, 1928, olio su tela, 92 × 73 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
60. Cartolina colorata, spunto iniziale di *Interno Olandese I*, dipinto di Hendrick Maertensz Sorgh, *Il suonatore di liuto*, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam, 14 × 9,2 cm, MoMA, New York.
61. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite su carta, 9,2 × 5,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
62. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite su carta, 15,5 × 11,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
63. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite su carta, 15,5 × 11,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
64. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite su carta, 8,2 × 5,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
65. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, e per *Carta collage*, 1929, grafite e gessetto bianco su carta, 15,2 × 12 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
66. Joan Miró, *Carta collage*, 1929, grafite, carbone, pastelli, gouache, catrame e carte incollate su carta velours, 106 × 70 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
67. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite e inchiostro su carta, 22 × 16,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
68. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, grafite su carta, 26,7 × 20,3 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011 © Successió Miró by SIAE, 2011
69. Joan Miró, disegno preparatorio per *Interno olandese I*, 1928, carboncino e grafite su carta Ingres, 62,5 × 47,3 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
70. Joan Miró, *La regina Luisa di Prussia*, 1929, olio su tela, 81×100 cm, Dallas Museum of Art, Dallas © Successió Miró by SIAE, 2011
71. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929 e *Senza titolo*, 1929, grafite su foglio di giornale, 20,8 × 21 cm, FJM 943, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
72. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1929, grafite su biglietto della metropolitana, 5,7 × 3 cm, FJM 944, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
73. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 21 × 13,5 cm, FJM 954, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
74. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite

su carta, 13,5 × 21 cm, FJM 945, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

75. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 21 × 13,5 cm, FJM 952, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

76. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 21 × 13,5 cm, FJM 948, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

77. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 21 × 13,5 cm, FJM 947, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

78. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 13,5 × 21 cm, FJM 957, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

79. Joan Miró, disegni preparatori per *La regina Luisa di Prussia*, 1929, grafite su carta, 13,5 × 21 cm, FJM 958, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

80. Joan Miró, *Souvenir della regina Louise de Prussie (II)*, 1941, grafite su cartone, 33,9 × 25 cm, FJM 1883, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

81. Joan Miró, *Souvenir della regina Marie-Louise de Prussie*, 1942, grafite su carta, 21 × 16 cm, FJM 1702 e 4490, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

82. Joan Miró, rielaborazione del disegno preparatorio per *La regina Luisa di Prussia* (1929), 1945-1946, grafite su carta, 22,7 × 33,8 cm, FJM 2636, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

83. Joan Miró, *Ritratto della regina Luisa di Prussia*, 1966, grafite, matite colorate e penna a sfera su carta, 15,2 × 19,6 cm, FJM 2916, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

84. Joan Miró, *La regina Luisa di Prussia nella calma di un'isola deserta*, 1966, penna a sfera blu e matite colorate su carta, 15,2 × 19,6 cm, FJM 2859, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

85. Joan Miró, *Il raggio di luna nella camera d'amore II*, 1966, penna a sfera e pastelli a cera su carta, 15,2 × 19,6 cm, FJM 2858, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

86. Joan Miró, *La fattoria*, 1921-1922, olio su tela, 132 × 147 cm, National Gallery of Art, Washington © Successió Miró by SIAE, 2011

87. Joan Miró, *Terra arata*, 1923-1924, olio su tela, 66 × 92,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Successió Miró by SIAE, 2011



88. Joan Miró, *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, olio su tela, 65 × 100 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
89. Joan Miró, appunti e disegni attinenti a *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, grafite e acquerello su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 592a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
90. Joan Miró, appunti e disegni attinenti a *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 592b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
91. Joan Miró, disegno preparatorio per *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, grafite su carta, 8,4 × 10,9 cm, FJM 528a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
92. Joan Miró, disegni preparatori per *Paesaggio catalano II* e *La raccolta delle carrube*, 1924, grafite su carta, 16,5 × 19,1 cm, FJM 622a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
93. Joan Miró, disegni preparatori per *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, e opera non identificata (*Passiflora*), grafite su carta, 16,5 × 19,1 cm, FJM 615a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
94. Joan Miró, disegno preparatorio per *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, grafite su carta, 8,4 × 10,9 cm, FJM 674, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
95. Joan Miró, disegni preparatori per opera non identificata, e per *Paesaggio catalano (Il cacciatore)*, 1923-1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 654a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
96. Joan Miró, *Grande nudo in piedi*, 1921, olio su tela, 130 × 96 cm, Perls Galleries, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
97. Joan Miró, *Maternità*, 1924, olio su tela, 92,10 × 73,10 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh © Successió Miró by SIAE, 2011
98. Joan Miró, disegno attinente a *Ritratto di Mademoiselle K.*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 650a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
99. Joan Miró, *Nudo*, 1926, olio su tela, 92 × 73,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia © Successió Miró by SIAE, 2011
100. Joan Miró, *Serie Barcellona, 11*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4832, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
101. Joan Miró, *Serie Barcellona, 15*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4847, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
102. Joan Miró, *Serie Barcellona, 2*, 1944, litografia, 69,6 × 49,6 cm, FJM 8899, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
103. Joan Miró, disegno preparatorio di *Interno olandese III*, 1928, grafite su

carta, 21,8 × 16,8 cm, FJM 794, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

104. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 23,6 × 15,8 cm, FJM 867, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

105. Joan Miró, *Una donna*, 1941 circa, grafite su carta, 21,3 × 15,5 cm, FJM 1374, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

106. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1911a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

107. Joan Miró, *Una donna*, 1941, grafite su carta, 21,3 × 15,5 cm, FJM 1384, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

108. Joan Miró, *Donna e uccello nella notte*, 1944, gouache su tela, 15 × 49 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

109. Joan Miró, *Serie Barcellona, 30*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4913, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

110. Joan Miró, *Minotauro*, 1933, grafite su carta, 15,8 × 23,6 cm, FJM 1310, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

111. Joan Miró, *Donna che sogna l'evasione*, 1945, olio su tela, 130,5 × 162,5 cm, FJM 4682, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

112. Joan Miró, *Arazzo della Fundació*, 1979, tessitura su lana, 750 × 500 cm, FJM 8651, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

113. Joan Miró, disegno preparatorio *La siesta*, 1925, grafite su carta, 16,5 × 19,1 cm, FJM 609a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

114. Joan Miró, *Il carnevale di Arlecchino*, 1925, olio su tela, 66 × 93 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo © Successió Miró by SIAE, 2011

115. Joan Miró, *La cavalletta*, 1926, olio su tela, 114 × 146 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

116. Joan Miró, *Cane che abbaia alla luna*, 1926, olio su tela, 73 × 92 cm, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection, Philadelphia © Successió Miró by SIAE, 2011

117. Joan Miró, *Donna nuda che sale la scala*, 1937, grafite su carta, 78 × 55,8 cm, FJM 4679, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

118. Joan Miró, *Autoritratto*, 1938, grafite su carta, 16,9 × 21,9 cm, FJM 1538, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

119. Joan Miró, *Donna nella notte*, 1940, gouache e pittura su carta, 46 × 38 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

120. Joan Miró, *Personaggio nella notte*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1916a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
121. Joan Miró, *La scala dell'evasione*, 1940, tempera, gouache, uovo, olio e pastelli su carta, 38 × 46 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
122. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1859, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
123. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1857, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
124. Joan Miró, *La scala dell'uccello che evade*, 1971, bronzo, 81 × 29 × 18 cm, FJM 7714, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
125. Joan Miró, disegno preparatorio per *La scala dell'uccello che evade*, 1971, grafite su carta, 20,8 × 15 cm, FJM 3952, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
126. Joan Miró, *Žoccolo*, 1901, grafite e acquerello su carta, 11 × 21 cm, FJM 21, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
127. Joan Miró, *Pedicure*, 1901, grafite, acquerello e inchiostro su carta, 11,6 × 17,7 cm, FJM 22, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
128. Joan Miró, *La fattoressa*, 1922-1923, olio su tela, 81 × 65 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
129. Joan Miró, *Sorriso della mia bionda*, 1924, olio su tela, 88 × 115 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
130. Joan Miró, *La statua*, 1925, olio su tela, 80 × 65 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
131. Joan Miró, *Personaggio che lancia una pietra a un uccello*, 1926, olio su tela, 73,7 × 92,1 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
132. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 20,6 × 17,3 cm, FJM 902, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
133. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 17,3 × 20,6 cm, FJM 904, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
134. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 20,6 × 17,3 cm, FJM 898, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
135. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 23,6 × 15,8 cm, FJM 856, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
136. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta,

20,6 × 17,3 cm, FJM 940, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

137. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 17,3 × 20,6 cm, FJM 932, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

138. Joan Miró, *Donna in rivolta*, 1938, acquerello e grafite su carta, 57,3 × 74,3 cm, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011

139. Joan Miró, *Personaggio nella notte*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1914a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

140. Joan Miró, *Donna*, 1949, bronzo, 27 × 40,5 × 19 cm, FJM 7243, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

141. Joan Miró, *Personaggio e uccello*, 1967, bronzo, 43,5 × 31 × 16 cm, FJM 7263, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

142. Joan Miró, *Strada di Pedralbes*, 1917, pastello, china e grafite su carta, 55,6 × 44,3 cm, FJM 4659, dono di Joan Prats, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

143. Joan Miró, *Il dialogo degli insetti*, 1924-1925, olio su tela, 73 × 92 cm, Bellagio Gallery of Fine Art, Las Vegas © Successió Miró by SIAE, 2011

144. Joan Miró, *Pittura*, 1925, olio su tela, 112 × 143 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

145. Joan Miró, *Mano che afferra un uccello*, 1926, olio su tela, 92 × 73 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

146. Joan Miró, *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*, 1926, olio e collage su tela, 81 × 100 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

147. Joan Miró, *Hirondelle*, 1937, olio su celotex, 120 × 91 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid © Successió Miró by SIAE, 2011

148. Joan Miró, *Il canto degli uccelli in autunno*, 1937, olio su celotex, 121 × 91 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

149. Joan Miró, *Ritratto IV*, 1941, olio su tela, 130 × 97 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

150. Joan Miró, *Una goccia di rugiada cadendo dall'ala di un uccello sveglia Rosalia, addormentata all'ombra di una ragnatela*, 1939, olio su tela, 65,4 × 91,7 cm, The University of Iowa Museum of Art, Mark Ranney Memorial Fund, Iowa City © Successió Miró by SIAE, 2011

151. Joan Miró, *Il canto dell'usignolo a mezzogiorno e la graziosa ragazza che salta la corda al levare del sole davanti all'Oceano Atlantico*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1899b-1900, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

152. Joan Miró, appunti e disegni, 1940, grafite su carta, 12,7 × 17,3 cm, FJM 4450a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
153. Joan Miró, appunti e disegni, 1940, grafite su carta, 12,7 × 17,3 cm, FJM 4451a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
154. Joan Miró, *La speranza*, 1946, olio, pastello e acquerello su tela, 58 × 58 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
155. Joan Miró, *L'uccello si lancia verso l'incognito*, 1967, penna a sfera e matite colorate su carta, 15 × 20,7 cm, FJM 2878a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
156. Joan Miró, *Uccello che, svelato dal grido acuto dell'azzurro del cielo, intraprende il volo sopra la pianura che respira*, 1968, olio su tela, 130 × 323 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
157. Joan Miró, *La caduta dell'uccello davanti al destino*, 1967, penna a sfera e matite colorate su carta, 15 × 20,6 cm, FJM 4551, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
158. Joan Miró, *Uccelli delle grotte II*, 1971, acrilico su tela, 162,5 × 130,5 cm, FJM 4727, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
159. Joan Miró, *Donna avvolta da un volo di uccelli nella notte*, 1968, acrilico su tela d'Olona, 336 × 336 cm, FJM 4715, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
160. Joan Miró, *Ritratto di Mademoiselle K.*, 1924, olio e carbone su tela, 115 × 89 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
161. Joan Miró, disegno, s.d., grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 631a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
162. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo (La passeggiata della bella signora inglese)*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 653a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
163. Joan Miró, *L'eremo*, 1924, olio e carboncino su tela, 114,3 × 146,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Walter and Louise Arensberg Collection, Philadelphia © Successió Miró by SIAE, 2011
164. Joan Miró, *Dafni e Cloe*, 1934 circa, grafite su carta, 15,5 × 21,3 cm, FJM 1336, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
165. Joan Miró, *Gli innamorati*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1910, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
166. Joan Miró, *Una donna*, 1941, grafite su carta, 21,3 × 15,5 cm, FJM 1380a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
167. Joan Miró, *Cifre e costellazioni innamorate di una donna*, 1941, gouache e pittura su carta, 46 × 38 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
168. Joan Miró, *Testa*, 1949, bronzo, 23,5 × 24,4 × 19,5 cm, FJM 7241, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

169. Joan Miró, *Progetto per un monumento*, scultura-oggetto, 1951, ferro, porcellana, gouache e olio su pietra, 45 × 20 × 14 cm, FJM 7245, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
170. Joan Miró, *La famiglia*, 1924, carboncino, gesso e matita Conté su carta smerigliata, 74,1 × 104 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
171. Joan Miró, *Testo poetico*, 1938, inchiostro stilografico su carta, 27 × 20,9 cm, FJM 1543a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
172. Joan Miró, *Testo poetico*, 1938, inchiostro stilografico su carta, 27 × 20,9 cm, FJM 1543b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
173. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1924, grafite su carta, 16,5 × 19,1 cm, FJM 656a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
174. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 17,3 × 20,6 cm, FJM 890, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
175. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 15,8 × 23,6 cm, FJM 869, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
176. Joan Miró, *Serie Barcellona, 43*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4967, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
177. Joan Miró, *Serie Barcellona, 8*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4822, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
178. Joan Miró, *Serie Barcellona, 36*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 8903, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
179. Joan Miró, disegno, 1943, grafite su carta, 21 × 16 cm, FJM 1730a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
180. Joan Miró, *Donna e uccello davanti alla luna*, 1944, olio su tela, 33 × 24 cm, Galerie Beleyer, Basel © Successió Miró by SIAE, 2011
181. Joan Miró, appunti e disegni, 1940, 12,7 × 17,3 cm, FJM 4451b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
182. Joan Miró, *Donna davanti alla luna*, 1974, acrilico su tela, 162,8 × 130,3 cm, FJM 7231, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
183. Joan Miró, *L'oggetto del tramonto*, 1937, tronco di carrubo dipinto, molla, fornello a gas, catena, anello metallico e corda, 68 × 44 × 26 cm, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011

184. Joan Miró, *Donna*, 1966, bronzo, 19 × 9,5 × 9,5 cm, FJM 7250, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
185. Joan Miró, *Donna*, 1945, gres, 25 × 32 × 30 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
186. Joan Miró, rielaborazione del disegno preparatorio per *La nascita del mondo* (1925), 1944, grafite su carta, 27,2 × 20,5 cm, FJM 2621, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
187. Joan Miró, *Pittura (Figura rossa)*, 1927, olio su tela, 112 × 144 cm, Moderna Museet, Stockholm © Successió Miró by SIAE, 2011
188. Joan Miró, *Bagnante*, 1932, olio su legno, 35,8 × 45,7 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
189. Joan Miró, *Aidez l'Espagne*, 1937, *pochoir* pubblicato su *Cahiers d'Art*, 25 × 20 cm, Tate Collection, London © Successió Miró by SIAE, 2011
190. Joan Miró, *Figura davanti al mare*, 1938, olio su tela, 63 × 51 cm, Ikeda Museum of 20th Century Art, Tokyo © Successió Miró by SIAE, 2011
191. Joan Miró, *Serie Barcellona, 3*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 8900, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
192. Joan Miró, *Il sole rosso arrostisce il ragno*, 1948, olio su tela, 76 × 96 cm, Tate Collection, London © Successió Miró by SIAE, 2011
193. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,2 × 23,3 cm, FJM 1810b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
194. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1854, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
195. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1855, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
196. Joan Miró, *Donna e uccello davanti al sole*, 1944, olio su tela, 35 × 27 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
197. Joan Miró, *Allo spuntare del giorno*, 1946, olio su tela, 54 × 65 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
198. Joan Miró, *Personaggio davanti al sole*, 1968, acrilico su tela, 173,4 × 259,7 cm, FJM 4700, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
199. Joan Miró, *Donna davanti al sole*, 1974, acrilico su tela, 258,5 × 194 cm, FJM 4790, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
200. Joan Miró, *L'oro dell'azzurro*, 1967, acrilico su tela, 205 × 173,5 cm, FJM 4699, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
201. Joan Miró, *Murale del sole*, 1954-1958, ceramica, 15 × 2,20 m, Unesco, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011
202. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo (Il vento)*, 1924, grafite

su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 645a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

203. Joan Miró, *Il lume a petrolio*, 1924, gessetto, pastello e grafite, 81 × 100,3 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago © Successió Miró by SIAE, 2011

204. Joan Miró, *Pittura. Il guanto bianco*, 1925, olio su tela, 113 × 89,5 cm, FJM 11293, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

205. Joan Miró, *Interno olandese III*, 1928, olio su tela, 129,9 × 96,8 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011

206. Joan Miró, *Donna seduta*, 1932, olio su legno, 70 × 57 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

207. Joan Miró, *Il mietitore*, 1937, olio su celotex, 550 × 365 cm, opera scomparsa [copia su carta] © Successió Miró by SIAE, 2011

208. Joan Miró, *Donne armate di falce*, 1938, inchiostro e acquerello su carta, 40,7 × 33 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

209. Joan Miró, *Donne e stelle tra le costellazioni*, 1939, olio su tela, 81 × 60 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

210. Joan Miró, *Donna, uccello, stelle*, 1942, pastello e matita Conté su carta, 108 × 72 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

211. Joan Miró, *Autoritratto*, 1940, grafite su carta, 31,2 × 23,3 cm, FJM 1822, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

212. Joan Miró, *Una donna*, 1941, grafite su carta, 21,3 × 15,5 cm, FJM 1382, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

213. Joan Miró, *Notturmo*, 1940, tempera, gouache, uovo, olio e pastelli su carta, 38 × 46 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

214. Joan Miró, *Donne, uccello, stelle*, 1942, pastelli e grafite su carta, 109,2 × 72,3 cm, collezione Kazumasa Katsuta © Successió Miró by SIAE, 2011

215. Joan Miró, *Donne, uccello, stelle*, 1942, gouache su carta, 109,8 × 78,6 cm, Museum Sammlung Rosengart, Luzern © Successió Miró by SIAE, 2011

216. Joan Miró, *Dipinto murale*, 1953, olio su tela, 195 × 378 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Successió Miró by SIAE, 2011

217. Joan Miró, *La speranza del navigante I*, 1968, olio su tela, 24,5 × 41 cm, FJM 4706, dono di Pilar Juncosa de Miró, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

218. Joan Miró, *Donna*, 1966, bronzo, 14,5 × 8,3 × 3,5 cm, FJM 7251, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

219. Joan Miró, *Donna e uccello*, 1967, bronzo dipinto, 120 × 48,2 × 45 cm, FJM 8647, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011



220. Joan Miró, *Personaggio*, 1978, gres smaltato, 170 × 81 × 81 cm, FJM 10515, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
221. Joan Miró, *Mani che volano sulle costellazioni*, 1974, acrilico su tela, 260,5 × 681 cm, FJM 4762, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
222. Joan Miró, *Cornudella. Paesaggio notturno*, 1906, carboncino e pastelli su carta, 14,6 × 21,9 cm, FJM 56a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
223. Joan Miró, disegno preparatorio per *La trappola*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 641a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
224. Joan Miró, disegno preparatorio per *Cane che abbaia alla luna*, 1926, grafite su carta, 14,8 × 18,6 cm, FJM 759, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
225. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 20,6 × 17,3 cm, FJM 896, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
226. Joan Miró, *Paesaggio al crepuscolo*, s.d., grafite su carta, 15,5 × 21,3 cm, FJM 1343, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
227. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,3 × 24 cm, FJM 1821, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
228. Joan Miró, *Dipinto con cornice art nouveau*, 1943, olio e pastelli a cera su tela, 40 × 30 cm, FJM 4680, dono di Joan Prats, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
229. Joan Miró, *Donna e uccello davanti alla luna*, 1944, olio su tela, 33 × 24 cm, Galerie Beyeler, Basel © Successió Miró by SIAE, 2011
230. Joan Miró, *Donna nella notte*, 1946, olio su tela, 35 × 27 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
231. Joan Miró, *Il canto dell'uccello alla rugiada della luna*, 1955, olio su cartone, 27 × 37 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
232. Joan Miró, *Pittura*, 1978, olio su tela, 162,5 × 130 cm, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca © Successió Miró by SIAE, 2011
233. Joan Miró, *Donna e uccello in un paesaggio notturno*, 1978, acrilico su tela, 33,1 × 23,9 cm, FJM 9594, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
234. Joan Miró, *Contadino catalano al chiaro di luna*, 1968, acrilico su tela, 162 × 130 cm, FJM 4705, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
235. Joan Miró, *La trappola*, 1924, olio e carboncino su tela, 92,7 × 73,5 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011

236. Joan Miró, disegno preparatorio per *Gli innamorati*, 1925, grafite su carta, 8,1 × 11 cm, FJM 579a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
237. Joan Miró, *Amore*, 1925, olio su tela, 91 × 73 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
238. Joan Miró, disegno preparatorio per *Pittura*, 1925, grafite su carta, 26,4 × 20 cm, FJM 739, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
239. Joan Miró, *Étoiles en des sexes d'escargot*, 1925, olio su tela, 129,5 × 97 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf © Successió Miró by SIAE, 2011
240. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 17,3 × 20,6 cm, FJM 925, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
241. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 17,3 × 20,6 cm, FJM 906, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
242. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 15,8 × 23,6 cm, FJM 870, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
243. Joan Miró, *Collage (Omaggio a Prats)*, 1934, collage e grafite su carta, 63,3 × 47 cm, FJM 4674, dono di Joan Prats, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
244. Joan Miró, *Gli amanti*, 1934, grafite e pastello su carta vellutata, 106 × 70 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia © Successió Miró by SIAE, 2011
245. Joan Miró, *Ubu Roi*, 1953 circa, china e pastelli a cera su carta, 32,7 × 50,2 cm, FJM 4230, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
246. Joan Miró, *Serie Barcellona*, 22, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 8902, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
247. Joan Miró, *Donna seduta II*, 1939, olio su tela, 162 × 130 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venezia © Successió Miró by SIAE, 2011
248. Joan Miró, *Gli innamorati*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1909b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
249. Joan Miró, disegno, 1933-1934, grafite su carta, 18,5 × 25,5 cm, FJM 1482b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
250. Joan Miró, *L'abbraccio degli innamorati*, 1942, grafite e matita colorata su cartone, 25 × 30 cm, FJM 1686a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

251. Joan Miró, *Personaggio che urina all'aria aperta*, 1967-1971, acrilico, olio, pastelli a cera, gouache e carboncino su carta, 90 × 65,5 cm, FJM 7779, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
252. Joan Miró, *Personaggio (con ombrello)*, 1930-31 (replica 1973), legno, fiori artificiali e ombrello, 198 cm, FJM 7382, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
253. Joan Miró, disegno, 1929, grafite su carta, 21 × 13,5 cm, FJM 955, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
254. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 20,6 × 17,3 cm, FJM 919, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
255. Joan Miró, disegno preparatorio per *Senza titolo*, 1930, grafite su carta, 20,6 × 17,3 cm, FJM 918, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
256. Joan Miró, *Progetto di balletto (Ariel)*, 1933-1935, grafite e pastelli a cera su carta, 26,7 × 20,5 cm, FJM 1082b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
257. Joan Miró, *Segni e figurazioni*, 1936, olio su carta coperta di catrame e sabbia, 135 × 100 cm, collezione Kazumasa Katsuta © Successió Miró by SIAE, 2011
258. Joan Miró, *La stella del mattino*, 1940, tempera, gouache, uovo, olio e pastelli a cera su carta, 38 × 46 cm, FJM 10502, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
259. Joan Miró, *Serie Barcellona, 42*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4959, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
260. Joan Miró, *Serie Barcellona, 7*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4818, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
261. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,3 × 24 cm, FJM 1820b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
262. Joan Miró, disegno, 1940, grafite e matite colorate su carta, 32,6 × 24,7 cm, FJM 6987, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
263. Joan Miró, *Il bagliore del sole ferisce la stella tardiva*, 1951, olio e caseina su tela, 60 × 81 cm, collezione Gustav Zumsteg © Successió Miró by SIAE, 2011
264. Joan Miró, *Donna nella notte*, 1973, acrilico su tela, 195 × 130 cm, FJM 4752, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
265. Joan Miró, *Personaggio*, 1969, bronzo, 24 × 8 × 8 cm, FJM 7305, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
266. Joan Miró, 1986-1987, vetrate costruite per il coro e la navata della

Cappella reale di Saint-Frambourg a Senlis © Successió Miró by SIAE, 2011

267. Joan Miró, *Nudo davanti allo specchio*, 1919, olio su tela, 113 × 102 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf © Successió Miró by SIAE, 2011

268. Joan Miró, *Corda e personaggi*, 1935, olio e corda su cartone montato su legno, 106 × 75 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011

269. Joan Miró, *Testa d'uomo*, 1937, gouache su carta, 64,8 × 49,6 cm, collezione Richard S. Zeisler © Successió Miró by SIAE, 2011

270. Joan Miró, *Serie Barcellona, 5*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4810, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

271. Joan Miró, *Serie Barcellona, 16*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4852, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

272. Joan Miró, disegno, 1942, grafite su carta, 6,8 × 33,5 cm, FJM 1871, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

273. Joan Miró, *Ballerina*, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 4522b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

274. Joan Miró, disegno preparatorio per *La corrida* (1945), 1934 circa, grafite su carta, 15,5 × 21,3 cm, FJM 1346, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

275. Joan Miró, *Personaggi*, 1962, olio, pastello, e carboncino su carta, 50,3 × 65,5 cm, FJM 7768, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

276. Joan Miró, *Personaggio, uccelli*, 1973-1977, china, acquerello, pastelli a cera, grafite e pastelli su carta, 66 × 50,5 cm, FJM 7822, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

277. Joan Miró, *Testa (II)*, 1974, acrilico e olio su tela, 73,6 × 54,3, FJM 4780, dono di Pilar Juncosa de Miró, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

278. Joan Miró, *Pittura*, 1973, olio su legno, 18,7 × 12 cm, FJM 4746, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

279. Joan Miró, *La carezza di un uccello*, 1967, bronzo dipinto, 311 × 111 × 38 cm, FJM 8646, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

280. Joan Miró, *Pavone*, 1908 circa, carboncino e gouache su carta, 49,5 × 63,7 cm, FJM 247, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

281. Joan Miró, *Serpente*, 1908 circa, carbone e grafite su carta, 48,5 × 63 cm, FJM 246, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

282. Joan Miró, disegno, 1938, grafite su carta, 21 × 13,6 cm, FJM 1541, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
283. Joan Miró, *Paesaggio (La lepre)*, 1927, olio su tela, 130 × 195 cm, Solomon R. Guggenheim, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
284. Joan Miró, disegno preparatorio per *Gouache-disegno*, 1934, grafite su carta, 25,5 × 18,5 cm, FJM 1490a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
285. Joan Miró, *Serie Barcellona, 39*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4950, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
286. Joan Miró, *Serie Barcellona, 27*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4901, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
287. Joan Miró, *Serie Barcellona, 31*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4917, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
288. Joan Miró, *Serie Barcellona, 44*, 1944, litografia, 70 × 52,5 cm, FJM 4970, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
289. Joan Miró, disegno, 1940, grafite su carta, 31,6 × 23,8 cm, FJM 1913a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
290. Joan Miró, disegno, 1941, grafite su carta, 33,8 × 24,6 cm, FJM 1862a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
291. Joan Miró, *Donna e bambino*, 1969, acrilico e olio su tela, 61 × 50,1 cm, FJM 4721, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
292. Joan Miró, *Donna e uccelli*, 1940, tempera, gouache, uovo, olio e pastelli su carta, 38 × 46 cm, Tate Collection, London © Successió Miró by SIAE, 2011
293. Joan Miró, *La notte si ritira al ritmo dell'alba forata dalla muta di un serpente*, 1954, olio su masonite, 108 × 54 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
294. Joan Miró, *Ubu Roi*, 1953 circa, collage, china e pastelli a cera su carta, 32,7 × 50,2 cm, FJM 4207, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
295. Joan Miró, *Donna con cappello*, 1972, bronzo, 90 × 38 × 22 cm, FJM 7367, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
296. Joan Miró, disegno preparatorio per *La famiglia*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 672a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
297. Joan Miró, *Ritratto*, 1927, olio su tela, 146 × 114 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
298. Joan Miró, disegno preparatorio per *Sable*, 1925, grafite su carta, 20 × 26,4 cm, FJM 738, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011

299. Joan Miró, *Il 7o (La tavola del guanto)*, 1921, olio su tela, 115 × 90 cm, MoMA, New York © Successió Miró by SIAE, 2011
300. Joan Miró, *Interno con giornale*, 1922-1923, olio su tela, 92 × 73 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
301. Joan Miró, disegno preparatorio per *Maternità*, 1924, grafite su carta, 19,1 × 16,5 cm, FJM 640a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
302. Joan Miró, disegno preparatorio per *Testa di fumatore*, 1924, grafite e matita colorata su carta, 9,5 × 17,5, FJM 4348, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
303. Joan Miró, *Amour*, 1926, olio su tela, 145 × 114 cm, Museum Sammlung Rosengart, Luzern © Successió Miró by SIAE, 2011
304. Joan Miró, disegno preparatorio per *Amour*, 1926, grafite su carta, 26,4 × 20 cm, FJM 732b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
305. Joan Miró, *Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil*, 1925, olio su tela, 130 × 96 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
306. Joan Miró, disegno preparatorio per *Le corps de ma brune...*, 1925, grafite su carta, 11 × 8,1 cm, FJM 567b, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
307. Joan Miró, *L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or*, 1970, acquerello, china e pastello su carta, 70 × 100 cm, collezione privata © Successió Miró by SIAE, 2011
308. Joan Miró, *L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or*, 1970, china su carta, 50 × 32 cm, FJM 2215, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
309. Joan Miró, *L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or*, 1950, china su carta, × 42 cm, FJM 2214, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
310. Joan Miró, *Silence*, 1968, olio su tela, 174 × 244 cm, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris © Successió Miró by SIAE, 2011
- 311-314. Joan Miró, *L'Œil-Oiseau*, 1968, pastello a cera su carta, 23 × 24 cm, FJM 12296a, 12297a, 12298a, 12299a, Fundació Joan Miró, Barcelona © Successió Miró by SIAE, 2011
315. Joan Miró, testo poetico dattilografato di *Il carnevale di Arlecchino* ("Verve", 1939).

Tav. 1. Marc Rolnik, *Símbolos de Miró*, da *Estrellas y Constelaciones: un glosario* (1966).

Tav. 2. Hans Obermaier. Varianti della figura umana nei petroglifi spagnoli e nei ciottoli di Mas d'Azil, Ariège (da Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, 1980).

Tav. 3. Grotte del Drago (da Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, 1980).

Tav. 4. Variazioni del *seno* (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).

Tav. 5. Variazioni del *piede* (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).

Tav. 6. Evoluzione morfologica del *sole* (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).

Tav. 7. Evoluzione morfologica della *scala* (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).

Tav. 8. Percentuali sulle forme dei volti. Da Domènec Corbella, *Entendre Miró* (1993).

Tav. 9. Tabulato sulle configurazioni dell'*occhio* presenti (non barrate) e assenti (barrate) (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).

Tav. 10. Statistiche sulle varianti di rappresentazione della *donna* (da Domènec Corbella, *Entendre Miró*, 1993).





## Istruzioni per l'uso del CD-ROM

Il CD-ROM allegato al volume contiene 315 riproduzioni di opere di Joan Miró, molte delle quali sono proprietà dell'archivio della Fundació Miró di Barcellona e vengono qui presentate al pubblico per la prima volta.

La modalità digitale offre varie opportunità di scoperta e appropriazione del *miró*, e rappresenta lo strumento ideale grazie al quale il lettore può impadronirsi di questo linguaggio e imparare a conoscerne grammatica, sintassi e scrittura. In base alle curiosità e alle esigenze di studio, il lettore potrà infatti visualizzare le opere di Miró e le varie fasi dei progetti artistici secondo la numerazione progressiva delle figure indicata nel volume, ma potrà anche seguire percorsi di esplorazione personali su base cronologica o tematica e individuare incroci tra i diversi percorsi, seguendo le parole chiave suggerite dall'autrice.

I percorsi tematici presenti suggeriti sono ripercorribili nel cd in base alle seguenti parole chiave: abbozzo; alternativa; appunti; audiovisivo; autoritratto; ballerina; ballerina spagnola; bozzetto; collage di più prove; collettivo; cuore; esercizio; esperimento ad hoc; fantasia; firma; genitali femminili; genitali maschili; interno olandese; paesaggio catalano (il cacciatore); luna; mano; maquette definitiva; mise en abîme; note; occhio; paradigma di segni; piede; poesia; regina Luisa di Prussia; remake; scala dell'evasione; schizzo; scrittura; seno; sole; souvenir; spirale; stella; studio topologico; test locale; trasposizione; uccello.





Stampato nel mese di febbraio 2011  
per conto di *et al.* S.r.l.  
da e b.o.d., Milano